

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Facultad de Arquitectura Diseño y Estudios Urbanos

Retorno a los objetos concretos:

hacia una teoría del *objeto-proceso* en arquitectura

Marcelo Grez Villalobos

Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos

Profesor Guía: Wren Strabucci

Santiago de Chile | Abril de 2019

Indice

Resumen 7

Introducción 9

1. Aparición ante la mirada 15
1.1 Una habitual anomalía en el paisaje
Dos textos sobre lo singular como síntesis
1.2 Tres escrituras singulares 18
El malabarista, o la invitación a una lectura tectónica 19
El coleccionista, o la invitación a leer desde la memoria 22
El escultor, o la invitación a leer una simulación 24
La inteligencia de la materia en un espectacular ensamblaje 27

2. La singularidad inmanente de la forma edificio: cinco motivos 28
2.1 Expresar una necesidad y un derecho
Como proyectistas en nuestras moradas habituales 29
Resscribir el habitar 30
2.2 Sustentar materialmente un acto original 32
2.3 Ser herramienta connatural 34
El animal que conceptualiza
Dos mitologías de herramientas 39
La triple sintaxis 40
El raro esquema de ciertas cosas 42
El artefacto más complejo 45
2.4 Formar parte de la Arquitectura 46
¿Todo es arquitectura o sólo la Arquitectura? 47
Un problema de superficie 48
Hallar el *beat* correcto 51
El objeto de estudio 53

3. El edificio singular y el problema de su comprensión 55
3.1 El problema
Un laberinto de madera dentro de un cubo oxidado que flota
La incomprensión 56
Una pared en la que podia sentarse 57
Las máquinas para orar 59
Ruinas, y un pez plateabo bajo la mesa 61
Cajas y monolitos 64
Forma como esencia 66
3.2 Un origen irreal 67

La fantasía de lo no construido
Performar: en busca del lenguaje de lo singular 69
La metáfora 72
El último lenguaje común. De la luz a la violencia 73
La construcción de un lenguaje propio. Lo contraintuitivo 77
3.3 El violento mecanismo de las herramientas 79
La expulsión del paraíso
Una pequeña munición 81
Moradas habituales 82
La alucinación general 83
3.4 Lectura dual del edificio 85
Un espectacular colapso en la materia
La lectura trascendental 86
La lectura profana, o el taller del Dr. Frankertein 87
4. Inmersión en la verdad del edificio singular 91
Conjetura
4.1 ¿Qué es lo concreto? 92
La radical e inaccesible totalidad de las cosas
Lo abstracto, o el cómo percibimos 95
Vida anónima 99
4.2 Inmersión 100
La buena noticia
La carne 101
Reducción 103
Kamikaze: la esperanza perdida 104
4.3 Un chasis lleno de muescas 106
La situación
Un árbol para vivir 109
El concepto 111
El ensamblaje 115
4.4 La verdad del edificio singular 117

5. Hipótesis para un edificio singular naturalmente comprensible 121
5.1 Un edificio que hable
Propuesta disciplinar
Un texto docente 122
5.2 Conjetura: un nuevo origen 124
Traer el proceso al frente
Siete fichas y tres botellas
Retrospectiva del objeto-proceso 131
5.3 Hipótesis: ensamblar desensamblando 136
El edificio
¿Cuál es la esencia?

El giro 138

6. Cuando se propuso hacer emerger lo concreto 141
6.1 Herramientas espontáneas 142
La carne
De la eventualidad a la costumbre 143
6.2 Herramientas singulares 144
La amplitud de lo singular
Performar: en busca de la unidad lógica
De vuelta a la metáfora 145
6.3 El rango comunicativo del proceso de lo singular 146
La ilusión de ver el proceso 147
El artefacto como eventualidad en un manifiesto; testimonio de lo abstracto 148

7. La inteligencia de la materia. Desensamblar en el Arte 193
Las esculturas inacabadas de Rodin
Ensamblaje 194
Arte Concreto 195
Öyvind Fahlström 198
Neoconcretismo 199
Gran silla. El hombre pintando 200
7.1 Emergencia de lo concreto en Arquitectura 201

7. Conclusión 205

Bibliográfía 209

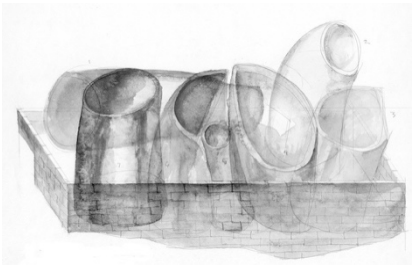
Resumen

Entender, al usarlo u observarlo, el edificio «singular» que produce la disciplina de la arquitectura, tiende a ser una tarea más intelectual que natural. Tras un proyecto considerado frecuentemente «artístico», abierto a recibir analogías, metáforas y discursos que no tienen que provenir necesariamente del campo de lo constructivo, este edificio aparece en el escenario de la vida diaria ofreciendo una experiencia material que, además de presentar parcial o totalmente oculto a la mirada su inusual «proceso» de armado, aparece cargado de una inherente dualidad; pues, si por un lado, la «forma» única o *singular* que posee es, para la arquitectura, la consecuencia lógica de haber podido establecer un diálogo coherente con el «habitar» concebido como hecho siempre único y particular a cada situación, por otro, basta con que a ese acto no se le considere susceptible de individualizarce, ni legítima por tanto una representación de él que no pueda democratizarse, para que el edificio que lo sustenta quede enseguida expuesto como el producto del uso conveniente de un simple histrionismo al que la *forma* era proclive. Si se toma esto como un «problema de comprensión» que suscita el edificio *singular* ante la mirada, lo que inmediatamente surge para la disciplina, es también un «problema proyectual», una tarea por resolver; porque si realmente el artefacto que la arquitectura produce posee la libertad de *ser* «cualquier cosa», va a estar justamente dentro de esas mismas posibilidades, la de *ser* esa extraña cosa que, pese a «artística» o *singular*, pueda dare a entender naturalmente a cualquier mirada. Lo que sigue, es así una reflexión teórica y disciplinar sobre uno de los posibles y particulares métodos que podría usarse en la producción de tal edificio; un método que, como en diversos utensilios hechos espontáneamente por las personas a diario, así como en algunos artefactos artísticos que en el pasado intentaron arribar a una comunicatividad similar, se habrá de basar en el concebir el propio ensamblaje de la obra *singular*, como un «desensamblaje» explicativo de su proceso anómalo.

Introducción

El «edificio» que produce la disciplina de la arquitectura, ya sea que con esta expresión se refiera uno al objeto inmaterial que se defiende desde su teoría, su crítica y los modos en que se imparte su enseñanza, o directamente a la cosa material que se obtiene del ejercicio del oficio o el diseño en la academia, integra un reducido sector, dentro de la producción general de hábitat humano, formado por ese tipo de obras que han sido concibidas como «piezas únicas» o irrepetibles; como una cosa «singular» o texto inédito que de pronto pudo pasar a escribirse (fig.1). Esto es así, podría afirmarse, porque desde su proyecto, este edificio habrá empeñado toda su voluntad en convertirse, una vez construido, en parte de ese compendio mayor de obras individuales —impreso en las páginas de cualquier libro de Historia de la Arquitectura, escrita la palabra con A mayúscula— que a través del tiempo, e independientemente a que hayan sido hechas por esta u otra disciplina, por la producción comercial, por el saber popular o el simple azar, han suscitado un acuerdo sobre su ejemplaridad, ya sea en lo constructivo, en el modo de habitar más pleno que se supone entregan, o en las libertades y derechos que, por ello, han sido capaces de preservar para las personas. El razonamiento que apoya esto, y que es fundamental a la disciplina, sostendría que el edificio pertenece, dentro del grupo de nuestras «herramientas», a aquellas que nos resultan tanto más connaturales en la medida en que el «acto» que sustentan puede concebirse cada vez como un *acto* original; es decir, y para el caso del edificio, como un *acto* individual que se ejecuta ante una intemperie subjetiva siempre distinta, y que va a determinar permanencias, movimientos y vivencias siempre particulares a cada situación. En otras palabras, si bien hay herramientas que generan *actos* que antes no existían —como el *acto* de abrir una puerta con una llave— para la disciplina, el edificio —que no existe por sí mismo ni de antemano sino que es un «pensamiento» que, al unir distintos grados de observación sobre un lugar y su intemperie, eventualmente se hace de una *forma* que puede construirse— es de esas otras herramientas que asisten *actos* que ya existían desde antes de inventarse cualquier determinación material para su sustento, y que por tanto, así como pueden ser ensambladas de manera «regular» bajo procesos tecnicos por las leyes y los medios de producción, pueden seguir siéndolo paralelamente, tanto de manera «espontánea», al simplemente reunir las personas unos materiales tomados de la cotidianidad, como de manera «singular», al alterarse reflexivamente su *proceso* para, bajo aspectos del *acto* desatendidos hasta entonces por esas otras dos formas de poder ser escrita su «sintaxis» como utensilio, atender esas situaciones particulares.

Ahora bien, de estos tres tipos de *sintaxis* bajo los que sería susceptible de ser escrito este tipo de herramienta, el *singular*, y dado que sigue un «proceso» anómalo, va a requerir una distinta aproximación a la hora de realizarce la



1. Capilla de *San Ignacio*, Steven Holl. Univ. de Seattle, Washington. 1995-1997. Esquema conceptual en acuarela titulado: «7 diferentes 'botellas de luz' en una caja de piedra».





2. *Mesa espontánea*, fotografía, M. Grez. Santiago. 2013.
3. *Interruptor de pared*, fotografía, M. Grez. Santiago. 2009.

comprensión de su modo de uso o su sentido por parte de la mirada del observador o usuario.

En efecto, al mirar una herramienta *espontánea* —piénsese por ejemplo en la «mesa» que alguien ha armado colocando una tabla sobre unos bloques de cemento (fig.2)—, lo que aparece expuesto ante la mirada con la nitidez de una más de las *partes* de su *ensamblaje* —en este caso plenamente reconocibles en su identidad individual—, es la propia costumbre —de usar mesas— acompañada de la exposición transparente o literal, como en un «desensamblaje explicativo», del *proceso* de armado. Asimismo, al mirar una herramienta *regular* —piénsese, por ejemplo, en el mecanismo oculto que reconocemos como el interruptor en la pared (fig.3)—, con la misma nitidez, lo que aparecerá implícito como una *parte* más del *ensamblaje* —cuyo resto esta vez bien podría desconocerse, tanto en número como en identidad—, será la «reproductibilidad» ancestral del artefacto, y con ella, aunque ausente y desconocido, su *proceso* de armado transparentado como una suerte de «verdad» que no necesitará comprobación. Pero al mirar a una herramienta *singular*, esta mirada quedará en cambio atrapada, al menos inicialmente, en una suerte de «opacidad».

En tanto herramienta *singular*, el edificio que produce la disciplina, convencido de estar llevando el *acto* de habitar de vuelta a su origen para recuperar su experiencia «natural» —relegada quizá por la persistencia de esa otra naturaleza impuesta por los entornos altamente regularizados en que vivimos—, abandonará el taller o la academia para incorporarse al mundo bajo la *forma* de una virtuosa ejecución material en la cual, a veces como un malabarista o escultor, otras como un coleccionista, el proyectista habrá reunido, siguiendo métodos *abstractivos* como la analogía o la metáfora, unas *partes* convencionales, a otras, que en realidad podrá haber tomado de cualquier sector de la cultura, cualquier otra historia, cualquier franja de espacio antes vivido o cualquier relación imaginada, en la unidad de una fusión continua; fusión, además, a la que habrán de sumarse luego las *partes*, mutuamente excluyentes, de esa inherente «dualidad» de la que se carga todo artefacto cuando ingresa a la habitualidad. En el edificio *singular*, esta *dualidad* va a radicar en el hecho de que, si bien en una lectura que podría llamarse «trascendental», éste se habrá emplazado en el plano de lo habitual, modelando su *forma* en la súbita plasticidad concedida a la misma materia de la que pretendía emanciparse, sólo para poder tender un puente por el cual transitar comprensivamente hacia ese plano paralelo en el cual el habitar existiría como un *acto* original, bajo otra lectura, que habría entonces que llamar «profana», y para la cual el habitar probablemente no debe ni puede ser individualizado, este mismo edificio, bajo un conveniente despliegue histriónico al que en manos de la disciplina fue proclive su *forma*, y postergado la búsqueda de un habitar real, aparecerá emplazado como la mera representación o simulación de esa trascendentalidad. El *ensamblaje* de este edificio, que dada la virtuosa articulación entre sus *partes* no permitirá volver a individualizarlas, y que no contará tampoco entre ellas a costumbre o tecnicismo reproducible alguno,

terminará por exponer su *proceso* a la mirada, básicamente como una ausencia, que esa mirada habrá de llenar con unas impostergables preguntas: ¿por qué no se habita en lugar de tener que interpretarse?, ¿cuál es el aporte de su diferencia a los intereses de la mayoría?, ¿cómo lograr empatía hacia él si lo que despierta es un sentimiento, justamente empático, de estar juntos en la incertidumbre de no saber si, lo que lo anima, es lo mismo que en otras regiones de la realidad nos está privando de un sentido de comunidad más profundo, de una conexión realmente interna, o de una mayor libertad para explorar la simplicidad?, ¿en qué medida es este edificio una «arquitectura», si el origen de una, es el reconocer en su condición de agrupación material, el individuo o el colectivo, un hacerse natural junto a las cosas?

Adosado a esta *singularidad* inmanente de la *forma* arquitectónica, habrá surgido así el «problema de su comprensión»; un problema que inmediatamente se transforma en un problema arquitectónico o tarea disciplinar, pues entre las mismas posibilidades de autonomía que se ha concedido al edificio al abrirse el potencial discursivo de su *forma*, y según las cuales el artefacto podría ser practicamete «cualquier cosa», estaría *per se* inscrita la posibilidad de que se convierta justamente en esa extraña y precisa «cosa» que, pese a *singular*, se pueda comprender naturalmente. Lo que acá se estudiará, por tanto, es una de las posibles maneras de llevar a cabo, en un ejercicio proyectual u observación arquitectónica, la solución disciplinar a ese «problema de comprensión». ¿Cuál sería esa manera?

Todas esas preguntas que el edificio *singular* suscita ante la mirada, bien podrían resumirse en la cuestión única de, ¿qué es en «concreto»? Ontológicamente, es ésta una pregunta que supone tácito un método de comprensión, aplicable a un edificio como o cualquier otra cosa, al responsabilizar de toda incomprensión a la propia levedad de la mirada normal o natural que solemos dirigir, para exhortándola en cambio, a que se entregue a la experiencia de conocimiento, al ejercicio cognitivo al que constantemente las cosas la estarían invitando, consistente en poner entre paréntesis o «suspender» lo sobreentendido, pensado o dicho de ellas, para poder *sumergirse* con toda la intencionalidad de la consciencia en su «concreción»; es decir, para realizar el ejercicio de separar del *ensamblaje* o pasividad acumulativa que las ha constituido en un «todo» o *proceso*, las *partes* o «momentos» individuales que se han agrupado alli en torno a una «esencia». Es ello, sin más, el volver a «las cosas mismas» que propone la fenomenología.[1]

[1] Aunque viéndolas desde el cómo están hechas, cuál es su forma, o cuál es su propiedad más evidente, se pueda diferenciar unas cosas *singulares* de las que no lo son, ontológicamente hablando, todas las cosas, hasta las más regulares, cualquiera que tomemos de la cultura material o de lo artificialmente construido es *singular*, por lo mismo de que porque existen y son perceptibles por los sentidos, son «concretas». Lo concreto de una cosa, es su aparicion como fenómeno en ese único lugar que ocupa, es el monto de acumulaciones que la han determinado como un agregado único, ocurre y que ocurre sólo una sola vez, como cada persona lo es en referencia a sus necesidades únicas. Mi silla, aunque igual a medio millón más, es singular en su concreción. La experiencia concreta, el hombre concreto, el espesor que la constituye; lo concreto de una cosa incluye lo *abstracto* de esa cosa, y esa complementariedad entre esas dos nociones, dada al momento de ser percibirla desde la mirada, es la cosa en sí. cuando eso



4. *Gift*, Ensamblaje, Man Ray. 1921.

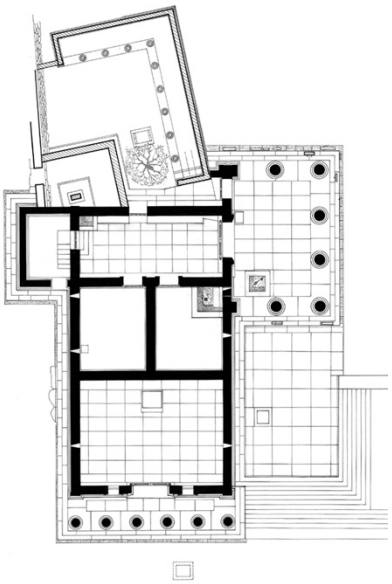
Producir un «edificio *singular* naturalmente comprensible», tras considerarlo una *sintaxis* o grupo de «partes» que contempla la posibilidad de que sean leídas y entendidas en su cualidad de «ensamblaje», podría hacerse bajo el método de implementar, como su proyecto, una suerte de inversión de esa proposición fenomenológica; en la que la *forma singular* de la cosa determine en su hacerse que, en lugar de ser la mirada la que, en una poco probable actitud activa, desarme su pasividad en busca de su *esencia*, sea ella la que, ahorrándole el esfuerzo a la pasividad de la mirada, se desarme activamente haciendo emerger su *concreción* y la subsiguiente exposición de su *esencia*. Este procurar que un *ensamblaje* se comporte como un «desensamblaje», esta acción de sustituir toda *abstracción* en ese *ensamblaje* —toda separación inmaterial de un contenido para fusionarlo fluido en el producto— por la relación de unas *partes* que, independientes a su naturaleza o al ámbito de su búsqueda, se puedan reconocer en su identidad original; este «exponer» el lenguaje constructivo del artefacto y no el del artífice dando a la mirada la concesión de ser el ente creativo, es, desde luego, un método de producción de *forma* que existe, que ya ha sido aplicado en la cultura a un sinfín de construcciones *singulares* cuyo propósito fue justamente el de traer su origen y *proceso* al frente de la experiencia ofrecida. Hicieron suyo este método, toda una tradición de *objetos-proceso* hechos durante el siglo veinte por artistas que se vieron a sí mismos como «operadores de *partes*»; *partes* reales, como en el pintar sin pintura de un *collage*, el esculpir yuxtaponiendo de un *assemblage*, el componer con elementos culturales de un *performance*, o incluso el recortar y pegar trozos de cinta magnética grabados con ruidos reales, de una «música concreta»; o bien de *partes* conceptuales —y no por ello menos reales— recreadas en su individualidad, como el rectangulo plano de color primario, que no representaba nada sino que «era» él mismo, en la pintura que hacia 1930 Theo Van Doesburg llamó «concreta», precursora del pigmento plano, el cuerpo abstracto, o las letras y palabras sueltas en la página, de ese arte llamado justamente «concretismo», que hacia los años cincuenta se propuso arribar a una racionalidad contínua en el regreso artificial a los que serían los elementos puros y originales de cada disciplina. Pero ¿qué implica usar esté método sobre la forma arquitectónica?

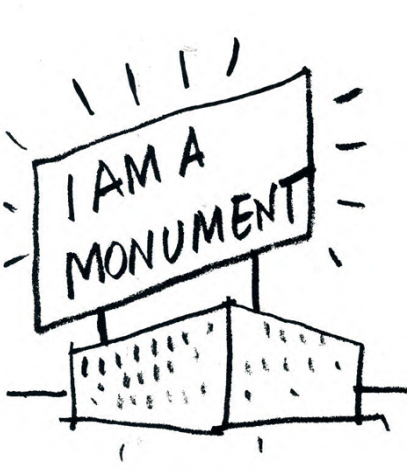
Gift, de 1921, célebre *assemblage* en el que Man Ray alineó catorce clavos a la cara de una plancha de hierro (fig.4), era un artefacto mecánicamente desarmable por la mirada, pero los significados que permitía extraer —como el de ese cierto «masoquismo implícito en la unión diaria de lo femenino y lo masculino»— eran *partes* con un sentido más bien inestable. La pragmática de uso que el artefacto arquitectónico posee, va a requerir en cambio, que como una más de las *partes* claras y nítidas, comparezca por adelantando una *esencia* que, sin ambigüedad, llame a la ocupación y a la permanencia; para sólo entonces poder proceder luego a encontrar, o devolver su identidad, el resto de *partes* materiales que la harían

abstraído, lo compartimos con los demás, hacemos *objetos* en nuestra consciencia, en el lenguaje; los hacemos reales (Ordenar).

conscientemente aparecer. Así se ha comportado siempre, por ejemplo, la figura del «mito»; constructo que para explicar el origen de una cosa, procede a llevar su *esencia*, en un viaje simulado, de regreso a un escenario pre-racional en el cual aproximar las que podrían haber sido sus *partes* iniciales —como en el mito de la «cabaña primitiva», que explica el origen de la arquitectura en la verosímil imagen ficticia de una techumbre hecha atando entre sí las copas próximas de unos árboles. Adelantando una *esencia*, construimos también todos los días, un sinfín de herramientas *espontáneas*; como en la idea «mesa», que se adelanta al aproximar una tabla a varios bloques de cemento para recrear como mágicamente su origen. Pero también lo hacemos, al armar esos constructos —*puentes*, *puertas* o *asas* como los llamaba Georg Simmel— que todos hacemos cada día para invocar, desde nuestra subjetividad y con los recursos a la mano, la *esencia* de algún acuerdo social tácitamente establecido con los demás.[2] Los propios textos del sociólogo aleman, en que relataba estos encuentros, suerte de *ensamblajes* «supraestéticos» o *ready-mades* sociológicos, eran en sí *ensamblajes* que hacían aparecer en primer plano ante el lector, la *esencia* de una profunda significación social, probablemente considerada de antemano por el autor al unir la narracion de un breve episodio observado ocurrir en la vida diaria, a convenientes articulaciones literarias; un método de análisis que T. W. Adorno describiría precisamente como un «retorno de la filosofía a los objetos *concretos*» (p.21).[3]

Este retorno a los objetos *concretos* de la arquitectura, se presentaría así como un «desandar» el *proceso* de los objetos complejos, para apuntar directamente al motor *esencial* de *singularidades* tan remotas como la del Erecteión; ese extraño templo en la acrópolis que, para unir la abrupta topografía de su emplazamiento a ciertos restos monumentales dejados tras la ocupación persa, hizo comparecer la *esencia* del rito griego tras la colisión estratégica y desde distintas direcciones, de pequeños templos que, hechos según el canon, constituyeron las multiples *partes* con identidad individual de un anómalo *ensamblaje* (fig.5). O quizá de otras más recientes, como el edificio que sostenía la teoria desarrollada por el arquitecto norteamericano Robert Venturi en los sesenta, en que la *esencia* de un simbolismo, pretendido más honesto con los tiempos, era tomada del realismo de la arquitectura popular-comercial, para hacerla aparecer al desarmar el edificio en las *partes* reconocibles e individuales de un tinglado decorado yuxtapuesto a





5. *Erecteión*. Acrópolis de Atenas. 421-204 a.C. Planta.
6. *I am a monument*, dibujo, Robert Venturi. En *Aprendiendo de Las Vegas*. 1972. Subtitulado «Recomendación para un monumento».

[2] De mi propia experiencia, recuerdo que el último de esos «ensamblajes» sociales, probablemente un «asa», si se analiza en términos simmelianos, lo realicé cuando, al aceptar el ofrecimiento del *parquero* para cuidar mi bicicleta, mientras entraba al mercado, contemplaba ya la posibilidad de darle una mis cervezas al salir, para saldar la expresión que su cara iba tomando cuando, de todos modos y pese a su ofrecimiento, había comenzado ya a dejando el vehículo encadenado al pie metálico de un anuncio.

[3] Rammstedt, señala, el el posfacio de las *Imágenes momentáneas*, que: «en la nota en que, haciendo balance de su vida, [Simmel] se pregunta qué logro científico suyo habría de considerarse una aportación al desarrollo del espíritu, menciona, en el apartado de la metodología, que su *Filosofía del dinero*, es el 'intento de desarrollar a partir de un solo elemento cultural la evolución cultural interna y externa entera, de entender la línea individual como símbolo de la imagen global'». Simmel, apunta Rammstedt, remite específicamente al «tipo de trabajo sobre el asa, las ruinas, el marco, el puente y la puerta y otros, en los que se muestra que cualquier pequeña superficialidad esconde un canal que la une con las últimas profundidades metafísicas», que, citando al propio Simmel: «Surgen a partir de un anhelo metafísico, uno solo, que se manifiestta equilibradamente en la relación buscada entre la parte y el todo, la superficie y la profundidad, la realidad y la idea» (pp.134-135)

una estructura netamente pragmática y ausente de cualquier idealismo que pueda relacionarse a la arquitectura moderna (fig.6).

La tesis aquí propuesta, es así un texto ensayístico, reflexivo y propositivo sobre el desarmado intencional de las cosas, que se resume en un manifiesto escrito «hacia» la construcción de una posible teoría para la producción de un objeto arquitectónico *singular* comprometido en hacer emerger lo concreto de sí ante la mirada —*teoría*, como un distanciarse para poder mirar e interpretar y, *objeto*, como una pura posibilidad de manifestación material. Un texto que, también a su manera, partiendo del adelanto de una *esencia* puramente intuida, se habrá de constituir en sí mismo un *ensamblaje* que, con su propio desarrollo, habrá ido reuniendo progresivamente las posibles *partes* que intentaron finalmente hacerla aparecer; un *todo*, por tanto, que no existía desde antes, y que probablemente deba concluir sólo abriendo nuevas preguntas sobre la aparición de este posible artefacto arquitectónico en el espacio de lo cotidiano.

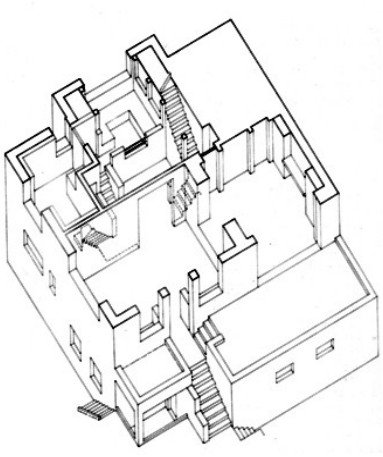
Aparición ante la mirada

Una habitual anomalía en el paisaje

Si a un trozo de paisaje urbano, como el que aparece enmarcado por la ventana, se le dirige una mirada distraida o «natural», lo que se obtendrá será la imagen de un *todo* más bien homogéneo en el que tenderá a diluirse la individualidad de cada una de las estructuras que lo componen; algo similar a lo que ocurriría cuando a esa misma esecena simplemente se le evoca en el pensamiento. Si bien esa dilución va responde a las propias condiciones biológicas y psicológicas de la mirada dirigida, podría también atribuirse al hecho de que esas estructuras individuales, incluso si constituyen acentos en ese paisaje —como el campanario de la iglesia, el perfil de la torre en construcción con sus grúas apuntando al cielo o la gran estatua religiosa puesta en la cima del cerro—, han adquirido el signo de lo habitual; son elementos «regulares» cuya permanencia, en tanto herramientas que le han adjudicado una historicidad constitutiva al lugar en el que están, ha despertado ya ante cualquier miradada sentimientos de familiaridad y comunidad. Y es, en ese mismo paisaje habitual, irrrumpiendo como una «predecible» anomalía, que de vez en cuando va a aparecer el «edificio», radicalmente distinto a cualquier otro, que desde el ambito de la academia, el oficio, el ejercicio profesional, la teoría o la crítica, produce la disciplina de la arquitectura; una «singularidad» que siempre va a constituir una excepción al modo más habitual con el que se habría sosteniendo materialmente hasta entonces el acto de habitar; una pieza única hecha siempre, o casi siempre, con la pretención, o la esperanza, de convertirse en parte de ese reducido grupo de estructuras, dentro de la producción general de hábitat humano, cuyo paradigma es el que aparece publicado en cualquier libro de Arquitectura; esos libros que se han dado a la tarea de resumir la historia de aquellas «síntesis» que, dentro de este «arte» de la construcción, han ido formando el patrimonio de sus más grandes logros.

Dos textos sobre lo singular como síntesis

Es interesante, al estar frente la «biblioteca personal», por llamar así a ese compendio de «descubrimientos» con que muchos fuimos documentando nuestro aprendizaje en la academia —y que puede constar simplemente de un par de libros cruciales de teoría o práctica de arquitectura, o del cruce, en el mismo anaquel, de unos cuantos ejemplares esenciales de literatura, filosofía, ciencia social o historia de la arquitectura y el arte—, hacer el ejercicio de revisitar esa inevitable condicion de *singularidad* a la que ha quedado remitido cada *edificio* producido por la disciplina, en tanto *síntesis* material, pronunciada como crítica



1. *Casa Moler*, Adolf Loos. Viena. 1927. Axonometría.

o «antítesis» a alguna «tesis» vigente. En tal sentido, y tomando el lapso temporal dado entre la culminación de la herencia del siglo diecinueve que, aún a principios del veinte, determinaba la hechura de los artefactos habitables, y la emancipación de la «forma» que, hacia los noventa, consolidó ese carácter de espectacularidad que hoy parece subyacer a lo construido disciplinarmente, expongamos a continuación dos breves textos.

«¿Puedo conducirles a la orilla de un lago de montaña? —escribía el arquitecto Adolf Loos en 1910— El cielo es azul, el agua verde y todo descanza en profunda paz». Las casas de los campesinos, el ferrocarril, el barco, y hasta la vestimenta de las personas, dada la pervivencia de lo hecho colectivamente, no parecen «creaciones hechas por manos humanas», sino cosas «salidas del Taller de Dios»; escribía Loos. Pero de pronto —continuaba—, ha aparecido «un tono equivocado en esa paz», «un ruido innecesario»; es una casa, o «villa». «¿Proyecto de un buen o un mal arquitecto? No lo sé. Sólo sé que ya no hay paz ni silencio ni belleza» (p.23). El artífice de esa villa, «desarraigado y deformado» —apuntaba Loos— (p.33), ignorando tradiciones y perdiendo todo «contacto con su propio tiempo» (p.26), alzó una estructura que complace «sólo a dos personas: al propietario y al arquitecto» (1993, p.33).[4] Eso, en la retórica Loosiana, no era una arquitectura; en cambio, «cuando encontramos en el bosque una elevacion de seis pies de largo y tres pies de ancho, moldeada con la pala en forma piramidal, nos ponemos serios y algo dentro nuestro nos dice: aquí ha sido enterrado alguien. Eso —concluía—, sí es arquitectura» (pp.34-35). Con un texto *antitético*, el arquitecto austríaco proponía un posible *edificio*; una *síntesis* racional entre la tradición cultural constructiva y lo superfluo del ornamento, que se encarnaría materialmente en todas sus obras posteriores (fig.1).

Sintesis como ésta, y posteriores, como las de un Gropius o un Le Corbusier, impulsarían la *tesis* de una modernidad arquitectónca; *tesis* que, naturalizada después en una realidad constructiva de corte pragmático, reproducida sin la sensibilidad de los modelos heroicos, carentes de su poder de utopía, generaría el paisaje regular, y el campo óptimo en el que, «buenas o malas», aparecieron las anomalías hechas por los arquitectos combinando «artísticamente» los elementos modernos, bajo el influjo de lo comercial, en una falsa y deshonestas tradición.

Para la disciplina ello significó, a partir de mediados del siglo, ejecutar profundas revisiones críticas; ir proclamando consecutiva y urgentemente, nuevas *antítesis*; una de ellas, a principios de los noventa, fue la *desconstrucción*. El filósofo Derrida introducia entonces un texto, a propósito de ello, de la siguiente manera:

[4] «La casa tiene que gustar a todos. A diferencia de la obra de arte, que no tiene que gustar a nadie». «La obra de arte se introduce en el mundo sin que exista necesidad para ello. La casa cumple una necesidad» «La obra de arte no debe rendir cuentas a nadie, la casa a cualquiera» (p.33). «La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora», «la obra de arte enseña nuevos caminos a la humanidad y piensa en el futuro. La casa piensa en el presente» (p.33). «La persona ama todo lo que sirve para su comodidad. Odia todo lo que quiera arerancarle de su posicion acostumbrada y asegurada y le abrume. Y por ello ama la casa y odia el arte» (p.33). Sobre griegos y romanos.

«Vamos a comenzar este escrito —decía—, recordando una parábola. Se trata de una de las más bellas que haya producido el siglo veinte, de la mano de ese prodigioso visionario y fabulador que fue Heman Hesse». «En ella se nos ofrece una hipotética y más que dudosa visión de un futuro mejor en el que, ya alcanzadas la madurez de desarrollo y la consiguiente estabilidad, la humanidad renueva sus energías espirituales con la práctica de un juego complejo hacia el que converge lo mejor de su cultura y de su historia»; en ese juego, «todo material valioso legado por las etapas de fertilidad creativa del pasado, ingresa como tema para un proceso inacabable de continuas reelaboraciones» (p.00).[5] Y en efecto, la *sintesis* que la *desconstrucción* planteaba, era la de una arquitectura «desensamblada» que, en el acto de recuperar su humanidad, debía poser una *forma*, ya no lógica o racional, sino abiertamente contradictoria, planteada a partir de *edificios* que subvirtiesen todo arquetipo constructivo, toda regla modernista sobre la *forma* —como la de que debe «seguir a la función», ser «pura» o derivar de sumar «honestamente» el material en un todo finito— para trabajar con los beneficios de una *forma* abierta e inacabada que, junto a los materiales y por medios *abstractivos*, permitiese la adición de elementos de la cultura, de la historia, del arte, de la política, de cualquier franja de espacio antes vivido o relación antes imaginada, constituyendo un *todo* que, en realidad, se estaría formando siempre mucho más allá de la simple suma de las partes materiales. Una *forma* impredecible que iba a poder «hablarle» a la mirada de un contenido capaz de ser visto de distintas perspectivas; agradable de habitar, justamente porque cada quien podría interpretarla a su manera (fig.2).[6]



2. *Remodelación de ático en Falkestrasse*, Coop Himelblau. Viena. 1988. Interior.

Dos reflexiones persisten tras cotejar esos dos breves escritos. El construir una *singularidad*, siguiendo los postulados de una de estas *síntesis*, no va a implicar necesariamente el que se haya hecho Arquitectura. Para Loos, por ejemplo, lo «terrible» ocurría precisamente «cuando un dibujo de arquitectura, que ya por su forma de representación tiene que ser considerado una obra de arte gráfica, llega a realizarce en piedra, hierro o cristal» (pp.27-28); cuando, dada la influencia de las editoriales y la disponibilidad de «un gran número de periodicos arquitectónicos para complacer la vanidad de los arquitectos» (p.26), «no consigue el mayor número de contratos quien sabe constuir mejor, sino aquel

[5] Derrida, *El juego de la desconstrucción.* Revista ? En el juego, ante la decadencia, como forma de espiritualismo, contemplativa, posibilidades de perpetuación. Adentrarse magicamente en epocas muy antiguas y en remotísimos estadios culturales. Formulas abstractas, reducir la cultursa al deninador comun de un lenguaje de formulas. solemne y público, precedidos por el magister ludi, o maestro del juego. «vino a transformarse en una especie de lenguaje universal, mediante el cual los jugadores adquirían la facultad de expresar valores con ingeniosos signos y de ponerlos en relación mutua». 39. «derivando de le tesis y la antitesis, la sintesis más pura posible» 39. Una nueva unidad singular a partir de lo mixto. La «construcción» que el *Magister Ludi* debía ejecutar, consistía en tomar elementos, no importaba que tan diversos fuesen entre sí —una sinfonía occidental y los patrones de una ancestral vivienda china, por ejemplo—, para someterlos a una fusión que, sin la intromisión pasional de la creación artística, volviese sus contenidos mutuamente reactivos en una nueva síntesis sensiblemente funcional. 1943.

[6] Porque, la deconstrucción es una práctica de lectura que se opone al racionalismo del lenguaje, niega que un texto remita a sí misma, sino que es un movimiento constante que, si remite a una totalidad, es a una mayor que nunca estará presente, de la que es una parte, por lo que el signo es autónomo respecto a los significados, y lo que hay para trabajar, irreductible a una sóla idea, es la retórica.

cuyos trabajos causan mejor efecto sobre el papel» (p.27). También en la práctica de ese *juego*, central a la novela de Hesse, lo que algunas de sus *síntesis* hacían visible, era justamente «el inconveniente de que artistas de la retentiva, sin otras virtudes, hicieran deslumbradores juegos de virtuosismo y pudieran sorprender y confundir a otros con la acelerada sucesión de innumerables ideas e imágenes» (1980, p.37).

Por otro lado, lo propio de estas *síntesis*, su condición más pragmática, es el que, aunque su retórica así lo postule, por definición, su destino no es el de insertarse en lo simple, en alguna tradición, o en la naturalidad de una construcción llamada a socializarce, más que como una sublimación o ideal de ésas cosas, ofrecido a la mirada. Una imposibilidad de sistematización, que las reelaboraciones de la *desconstrucción* asumían de antemano, al recombinar legados como el del cubismo analítico, el expresionismo abstracto, o la tectónica de los ensamblajes universalmente abstractos del constructivismo ruso, a sabiendas de que en el traslado iban a quedar despojados de cualquier causa social; de que lo que arquitecturas como las de Loos habrían lanzando al mundo en la primeras décadas del siglo veinte, bajo el signo de una racionalidad en el construir llamada a naturalizarce en lo habitual, no era sino una bella *metáfora*.

A un prototipo racional de principios del siglo, como una casa proyectada por Loos, y a un edificio *desconstructivista* de los noventa, nada puede dejarlos más aislados entre sí, que el tiempo que separa sus proyectos y que ubica su pensamiento en mundos completamente distintos. Nada tienen de similares. Pero puestos uno al lado del otro en el curso de un análisis textual, como éste, logran fijar los extremos, al menos de un fragmento, de una línea temporal; la que graficaría, entre lo exclusivamente constructivo y lo extrapolado de cualquier región de la cultura, el cómo fue variando, en atención a los elementos que las circunstancias contingentes y los temperamentos de época fueron permitiendo, el modo de construcción de estos edificios *singulares*. Más aún, si el objeto de estudio y el sujeto de revisión constante al interior de la disciplina, es la propia historia de esas *singularidades*, esos dos extremos son capaces de plantear también, y en un estricto presente, los límites entre los cuales se estaría moviendo la actualidad de un proyecto de arquitectura, tanto en la buqueda de los elementos de su *forma* como en la amplitud de la *metáfora* lanzada. Nada impediría a una arquitectura *desconstructiva*, por ejemplo, detonar su sobrecogedora poética del caos a partir de un ápice de racionalidad Loosiana, como el salto del caballo de un ajedrez tridimensional —su *raumplan*—, inserto en su médula.

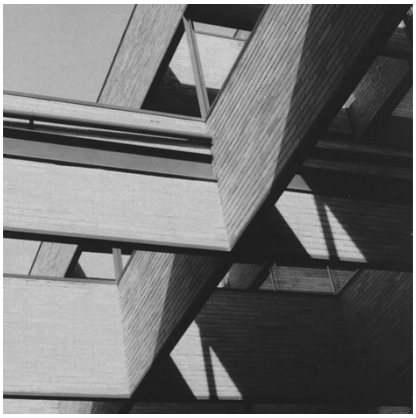
Tres escrituras singulares

Trazada esta amplitud de rango, pero apartando la infinidad de cruces y variaciones posibles entre sus extremos, si se aislan en estado «puro», *tres* parecen ser los modos en que, desde la disciplina, podría trabajar el proyectista en busca de la *forma singular* de un *edificio*; como un «malabarista», un «coleccionista» o un «escultor».

Con la intención de exponer a la mirada lo más claramente posible el cómo se hizo y cómo funciona el *edificio*, el *malabarista* usará partes exclusivamente constructivas o arquitectónicas, equilibrándolas según esquemas de fuerza, tensión y peso lógicos —así trabajaba el hormigón en ese Le Corbusier brutalista que Carlos Raúl Villanueva retomaría en la Ciudad Universitaria de Caracas adaptándolo a las premisas ambientales del trópico (fig.3); y así también, el ladrillo que para Louis Kahn «quería ser algo», en las pantallas de penumbra limpiamente horadadas de los edificios que proyectó en la India; penumbra que el arquitecto Jesús Tenreiro adaptaría después al trópico sudamericano (fig.4-5). El *coleccionista*, en cambio, tomará fragmentos literales directamente de la tradición, la experiencia cultural o incluso el recuerdo muscular de las personas, para proponer su ensamblaje bajo la coherencia de un uso unitario —como en los juguetes analógicos de Aldo Rossi, que en los setenta pretendieron salvaguardar la memoria de la ciudad al estar ensamblados de fragmentos significativos. Y el *escultor*, finalmente, se empeñará en modelar en la materialidad del *edificio*, la simulación de la huella dejada por una fuerza indeterminada que, remota e inminente, simplemente habrá pasado por allí. Tres modos posibles de un actuar disciplinar, que solía explicar a mis alumnos citando tres obras, relativamente contemporáneas entre sí y no muy lejanas a la Escuela en la que trabajábamos: una alta y esbelta torre de viviendas hecha a finales de los sesenta, un conjunto corporativo proyectado apenas una década después, y un pequeño edificio de viviendas ensayado durante la expansión inmobiliaria de los cincuenta; modesto en proporciones, pero bastante presuntuoso en su extraño simbolismo.







3. *Aulas, Ciudad Universitaria, Universidad Central de Venezulela*, Carlos Raul Villanueva. Caracas. 1940-60.
4-5. *Edificio cede para la C.V.G*, Jesús Tenreiro-Dewitz. Ciudad Guayana, Venezuela. 1966.

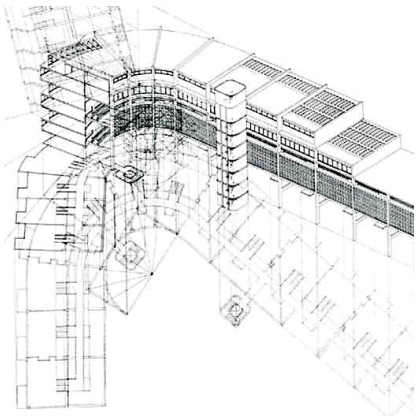
El malabarista, o la invitación a una lectura tectónica

El edificio *Patricia* (figs.6-7), ubicado al este de la ciudad, es una de las tantas torres de vivienda que proyectó el arquitecto argentino José Miguel Galia durante los años sesenta en Caracas; obras que, como él mismo expresaba, no respondieron a la «libertad de lo artístico», sino a encontrar la manera «arquitectónica» de absorber las limitaciones que imponía el mercado inmobiliario.[7] En el edificio en cuestión, una esbelta cuadricula tridimensional de vigas y columnas de hormigón a la vista, se dispone como el soporte de una serie

[7] José Miguel Galia (1919-2009), nació en Argentina y se radicó en Caracas en 1948, formando parte de la segunda generación de arquitectos modernos que actuaron en la ciudad tras la aprobación de la ley de propiedad horizontal. Desarrolló en el país una extensa carrera docente y obtuvo en 1973 el Premio Nacional de Arquitectura. De mis recuerdos como estudiante, conservo el de haber estado en su casa-taller, en el PH de un edificio diseñado por él, fotografiando una maqueta de uno de sus proyectos, y haberlo visto, ya con cierta edad, pasar de una habitación a otra envuelto en una bata blanca, echando un vistazo sin extrañarse en lo más mínimo de que el lugar estuviese lleno de estudiantes.







6-7. Edificio *Patricia*, José Miguel Galia. Chuao, Caracas. 1964.
8. Edificio *Altolar*, James Alcock. Colinas de Bello Monte, Caracas. 1965. Axonometría.

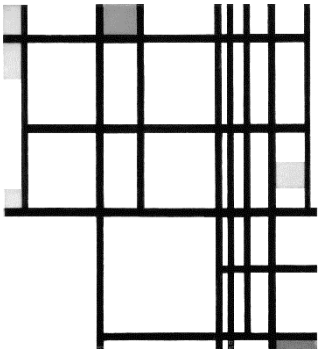
de «cajones» de ladrillo, ciegos algunos y calados otros, cuya tarea no es sólo el proyectar hacia afuera los distintos espacios de cada departamento sino, sobre todo, producir con la maniobra proyectual de adelantarlos o retrocederlos entre sí y respecto a la cuadrícula, patios destechados, balcones, nichos de sombra, parasoles, aleros y estrechas ventanas de techo a piso; elementos todos cuya suma alrededor de la torre, configura esa instancia intermedia, entre exterior e interior, de luz filtrada, penumbra y circulación de aire, que fue condición esencial en la adaptación de la arquitectura moderna al trópico; la misma que Villanueva habría ensayado en la Ciudad Universitaria, y que una sensibilidad afín como la de James Alcock, discípulo de Galia, en su temprano y celebrado *Altolar*, habría llevado a una mayor atención al lugar, apelando, al mismo tiempo, a elementos figurativos rescatados de la memoria de una arquitectura regional (fig.8).

Aunque en virtud del trabajo con la penumbra, esta torre bien podría presentarse como una «colección» de experiencias materiales asociadas a cierta memoria del trópico; y aunque sumado al hecho de que Galia aceptase sólo los encargos que le permitían girar la torre en función de las vistas, la incidencia solar o el viento —adquiriendo una relevancia poco frecuente que muchos interpretaron como indiferencia al contexto—, bien podría imaginarse al arquitecto modelando la maqueta como un escultor, lo que predomina, como la intención a la cual remitir casi todas las operaciones, es sin duda el malabar con lo *tectónico*.

En estética, *tectónica* refiere a la intención, surgida en algún momento tras la crisis del clasicismo, de «descubrir la verdadera naturaleza de las cosas», mediante obras que, en lugar de buscar las «razones de su existencia fuera de sí mismas» (Kant), lo hiciesen desde la autonomía lograda al relacionar, en estrecha dependencia, la metáfora, que sobre la realidad proponen, su hacerse en la materia, y la exposición clara de las leyes abstractas o universales que rigen su construcción. Tectónico era, en ese sentido, «el genio constructor» que para Viollet-le Duc se materializaba a partir de un buen quehacer constructivo; como lo habría sido también el *concinnitas* de Alberti: ese «cantar acompasado de elementos heterogéneos en un todo armónico» que debía constituir la obra de arquitectura. Hoy, aunque el término normalmente refiere a la solidez de la obra de arquitectura, sigue siendo, ese «poder poner en conflicto» la *metáfora*, o discurso simbólico que inicialmente no es arquitectónico, y que «al lado del lenguaje y no del objeto» está dado esencialmente por una emoción, con dos condiciones arquitectónicas que, en un principio ausentes de *metáfora*, se enriquecen luego al contribuir a modelarla en el edificio: una, es la resistencia y constructibilidad del material —capaz de «convertir cualquier cosa en sí misma», como el hormigón del monasterio de la Tourette para Le Corbusier, que se «devora literalmente la geometría»—; y la otra, es la «potencia diagramática» —el «tutor invisible, el soporte neutro deformable y con virtudes organizadoras como repartir, orientar y jerarquizar»— que esquematiza la transmisión de los esfuerzos físicos.

Y si la tectónica, es esta herramienta «de mecánica, calibrada y articulada que desmonta la arquitectura» (Simonnet, pp.2-3), es porque tiene su origen «en la concepción intuitiva de las cosas»; y si «todo pensamiento original procede de la imagen» de las cosas (Schopenhauer),[8] entonces, esa tectonicidad coincide con el anhelo de que cualquiera pueda ver, en la obra, lo mismo que aquella mirada que la creó; lo que, en terminos modernos, como habría afirmado el arquitecto español Helio Piñón, equivaldria a decir que lo tectónico es un «atributo de lo construido que trasciende la condición material» de la obra, y que se hace apreciable por la «dimensión intelectiva de la mirada» adiestrada en «reconocer y concebir» (p.49).[9] Una mirada tectónica, sería así, la que al ver una bóveda, ve sin esfuerzo interpuesto entre ella y la bóveda, el esquema de partes que la forman, suscitándosele ciertamente su comprensión constructiva, pero en tanto implicada en la situación vivencial de estar bajo ella. Si no hay una «estructura visual más tectónica que un cuadro de Mondrián», continuaba Piñón (p.49), es porque el hallazgo de la «retícula cósmica», metáfora que el cuadro lanza, se produce sólo ante aquella mirada que intencionalmente quiera ver los campos de color y las líneas ortogonales cruzadas que lo componen, como una arquitectura «concreta» —como habría llamado van Doesburg a estos cuadros—; una arquitectura en la que son sólo esos campos de color y esas líneas, los elementos que logran establecer un orden abstracto que, referido a su propia construcción, puede remitirse luego a la existencia de la mágica retícula. ¿No es acaso ese umbral de incertidumbre, que sobre la autenticidad de esa lectura estos cuadros atraviesan, lo más interesante que hoy conservan? (fig.9)

También puede ser leida tectónicamente la pirueta que, con tres pelotitas rojas, y equilibrado sobre un gran carrete de madera para cables de tendido eléctrico, realiza el malabarista sobre el rayado peatonal durante el lapso en rojo del semáforo (fig.10). Allí, la metáfora lanzada, alusiva quizás a esa «infelicidad que puede a veces transcurrir sobre los cruces peatonales», logra verse desde la pura construcción, ausente de metáfora, del esquema de fuerzas puestas en equilibrio; pero sólo, porque ese esquema puede entenderse como lo que un cuerpo normal, el propio cuerpo, con el debido entrenamiento, podría llegar a realizar. ¿No es eso lo que emociona al contemplar al malabarista, y nos invita a darle unas monedas antes de que el semáforo cambie a verde?



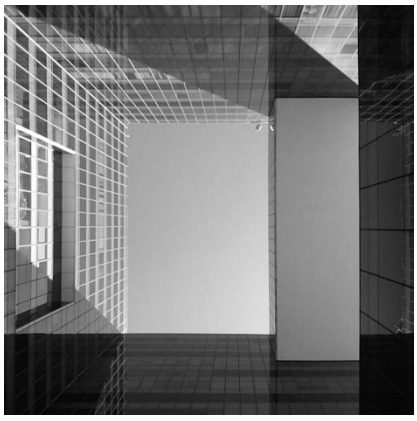


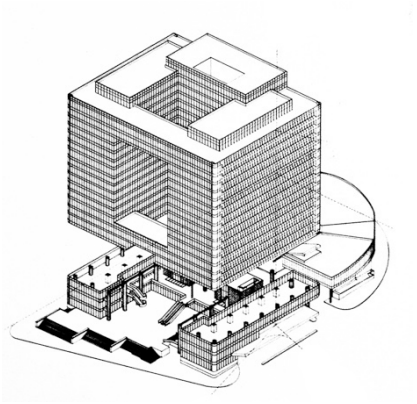
9. *Composición en rojo, amarillo y azul*, Piet Mondrián. 1936.
10. *Malabarista*, fotografía, M. Grez. Santiago. 2013.

[8] La imagen de unas líneas que habitan en las cosas, cuya contemplación como fenómeno suscita un conocimiento intuitivo de las ideas que están detrás de ellas, sean las fuerzas básicas de la naturaleza o el peso, rigidez y cohesión de la materia.

[9] Dice Piñón: «A través de la *Einfühlung*, la forma de un objeto es un ente formado por mí; el goce que su visión me produce es un autogoce objetivado. Su actividad se orienta a lo bello y tiene como objetivo despojar al sujeto de su individualidad, al proyectarlo en el objeto y gozarse en él; se trata pues de un proceso de proyección sentimental. Mediante la abstracción —señala Worringer— se intenta sustraer al objeto del mundo exterior, despojarlo de cualquier dependencia o arbitrariedad, convertirlo en necesario e inmutable, aproximarlo a su valor absoluto. En (2004, Piñón, p.19) consecuencia, las formas abstractas sujetas a ley son las únicas en que el hombre puede descansar ante el caos del universo. La voluntad de enajenación del sujeto que se observaba en la *Einfühlung* —al proyectarse en el objeto— es más intensa en la abstracción: en este caso, no se trata de despojarse de la individualidad proyectándola sobre el objeto, sino de redimirse de la contingencia de lo humano, de la arbitrariedad de la existencia» (p.21).







11-12-13 Edificio *Parque cristal*, James Alcock. Los palos grandes, Caracas. 1977. Foto sup.: M. Grez. Foto inf.: L Polito. Axonometría.

En la mutualidad dada entre el hormigón y el ladrillo, la torre de Galia realiza un metafórico «hallar la forma correcta u original» para lo que, en esas latitudes de luz cenital y penumbras, una torre modernista «quiere ser»; condición que se hace legible desde la dimensión más táctil del hecho constructivo, desde el esquema abstracto que es capaz de hacer visible «al hombre de la calle», un modo de vida; uno que le crea civilidad —como decía Kahn respecto a sus edificios de américa, la india o Bangladesh— porque le explica, en la construcción misma, y en su propia dimensión constructiva, «las condiciones atmosféricas del viento, la luz, el sol y el resplandor» (p.30).

El coleccionista, o la invitación a leer desde la memoria

Parque Cristal (figs.11-12-13), es un gran edificio simétrico, de oficinas y comercios, proyectado por el venezolano James Alcock en colaboración con Romaldo Giurgola.[10] Ocupa una manzana completa a la que, desde el norte, la bajada desde el Ávila, la montaña que separa a la ciudad del mar, le otorga una considerable pendiente. Colinda, hacia el norte, con un barrio residencial, y hacia al sur, precedido por una de las principales avenidas de la ciudad, con el Parque del Este. Está formado por un zócalo escalonado, que cubre los estacionamientos y se abre como explanada de ingreso hacia el sur, y dos cuerpos radicalmente distintos dispuestos sobre él, unidos por simple adosamiento. Uno, al sur, a medio camino entre la explanada y el pedestal, es un gran cubo de oficinas con un vacío monumental al interior y una horadación cuadrada de varios pisos en su cara frontal; un trabajo de vaciado y horadación que, bajo cierta mirada abstracta, bien podría rememorar alguna de esas piedras que escavaba geométricamente el escultor Chillida. El otro, al norte, es un cuerpo semicircular de dos niveles de comercios, que envuelve un vacío más modesto parecido a un claustro.

A estos dos cuerpos, y haciéndose de la mayor relevancia urbana, los relaciona un espacio público que transcurre por debajo y en su interior; un vacío continuo y cambiante que une las dos calles, al norte y al sur, y que permite que la mirada, desde lo más alto del pedestal, despues de ingresar por pequeñas aberturas el norte, culmine saliendo al exterior atravezando todo el espesor de la obra, deteniéndose, bien en el trozo de cielo abierto al otro lado por la enorme «ventana», bien en la explanada de acceso o bien, al otro lado de la avenida, en el parque trazado por Burle Marx. Y es durante el recorrido por ese vacío, donde

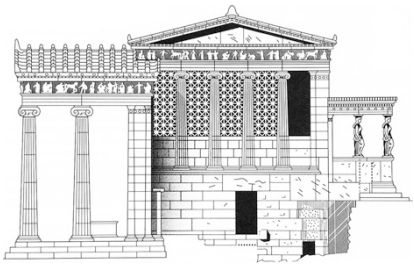
[10] James Alcock, de ascendencia británica, estuvo relacionado desde los años cincuenta con las ideas de *The Architectural Review* en favor de una arquitectura moderna «menos rigurosa» y más humanizada, ideas que influyeron en el brutalismo inglés de aquellos años de manera análoga a cómo lo hizo la configuración de la arquitectura tropical de Alcock: en una «tendencia palladiana» y en la «referencia a las raíces socioantropológicas de la cultura popular» (Frampton, 1980. pp.263-265)» (Gómez, p.6). A las propuerstas de los maestros modernos Aalto y Stirling, incluso a las propuestas del propio Galia, Alcock aportó formas locales, como el patio, el claustro, el zaguán o los corredores; y «aunque su trayectoria no propuso teóricamente una explícita continuidad regional, ni internacional, ni un regionalismo crítico, se proyectó» como una reacción «particular y eclécticamente moderna, a las condiciones locales y contemporáneas que exigía la disciplina» (Niño, p.11).

tiene lugar, para el observador o usuario, esa serie de eventos de rememoración de la arquitectura tropical, dentro de la experiencia de la ciudad internacional, que caracterizan al edificio.

El cubo, en efecto, se origina en el traslado literal de un artefacto conocido: la torre de oficinas que cualquier cliente corporativo desearía; pero en ella, tras negociar con las ideas de Giurgola formuladas dentro de los límites del movimiento Moderno, Alcock logra insertar un vestíbulo monumental completamente tropical, con la enigmática ventana completando la recepción intuitiva de un tradicional esquema de ventilaciones cruzadas y conducción de vientos como el que presentaría, a menor escala, cualquier casa de patio. El claustro del medio cilindro, por su lado, contiene un sorpresivo jardín interior que, como las casas coloniales, posee, reinterpretados en pérgolas de hormigón armado, corredores laterales y aleros que lo acondicionan climáticamente. «Distanciado del universalismo del estilo internacional», pero a su vez autorizándolo a hablar en estas latitudes, el edificio descifra «globalmente», podría decirse, en otros materiales y técnicas, lo que era «de nuestro territorio» (Gómez, pp.5-7).

Al hacer esta secuencia de fragmentos memorables, Alcock procedió emulando a algunos de los arquitectos que admiraba; a James Stirling o el español Rafael Moneo, por nombrar los más evidentes. De este último, habría tomado la premisa crucial de que, si bien un edificio es una herramienta que depende de su repetibilidad, ante un uso complejo como el de habitar, esa repetibilidad se torna en un regreso constante a un origen «comunicativo»; ese que, como en el instrumento del habla, en la regularidad de las palabras y las estructuras tipológicas del lenguaje halla el soporte estable para recombinarlas en enunciados *singulares*, halla, en la regularidad de memorias corporales encontradas en pedazos de historicidad, y en el recuerdo de los «tipos» que a traves del tiempo se han adaptado a las «exigencias ideológicas, religiosas o prácticas» (Argán, p.75), el soporte estable para realizar un ensamble de partes significativas que, con menos literalidad, susciten la imaginabilidad y capacidad de evocación de la estructura. Como lo expresaba el propio Moneo, se trata de defender una arquitectura «densa, no inmediata», pero «bien hecha», que se permita conservar «el aroma de lo que fue el primer contacto con la realidad sobre la que trabajó». Un objetivo «difícilmente alcanzable, poco menos que imposible», pero al que «algunos sí han llegado»; por ejemplo —citaba—, «el arquitecto del Erecteión» (p.00).

En efecto, este curioso artefacto de asimétrica planta en cruz, que apareció en Atenas como «el más extraño de la Acrópolis» (Roth, p.212), que era, en lo funcional, una suerte de prótesis que articulaba el desnivel de casi tres metros dado entre la meseta del viejo templo de Atenea y las tumbas de Erecteo y Cecrops, santuarios que habían sido destruidos por la ocupación persa, era en lo *formal*, y es esto lo más interesante, una «colisión» ocurrida entre una cella tradicional, dedicada a Atenea, de pronaos abierto al este, con un sistema



14. *Erecteión*. Acrópolis de Atenas. 421-204 a.C. Fachada (reconstrucción).

transversal que se disgregaba en una serie de recintos internos, y que proyectaba, hacia el norte, y sobre la parte más baja del terreno, un amplío pronaos dedicado a Poseidón y Erecteo; levemente desfasado en su fondo, este último, para dar acceso al recinto destechado de Pándrosos y al olivo sagrado. Hacia el sur, culminaba de manera anómala, en la tribuna de las Cariátides; pequeño entablamento sostenido por seis columnas en forma de mujer, que precedía el ingreso a la tumba del Rey Cecrops (fig.14). En lo perceptivo, el edificio se presentaba así como una compacta «colección» de templos y antiguos monumentos sagrados; un imperfecto templo jónico que, sin base y con tres pórticos con columnatas desiguales, daba a reconocer, dada su literalidad, el origen de sus partes; pero para unificarlas luego bajo un «lenguaje» cuya misión, sin remitir el edificio a un pasado tipológico ni a una nueva tipología, sino quedando consignado a su propia *singularidad*, era la de aportar el «orden a partir de ese aparente desorden informal» (Roth, p.215). El resultado: un espacio único, de «delicada escala», como escribía Vincent Scully, en el que los cultos tradicionales «se humanizaban y adquirían una extraña articulación, lúcida y pulcra» (1962, p.183).[11]

Las «citas» e imágenes que Alcock usó en Parque Cristal, no están puestas allí, desde luego, con una literalidad sintáctica como la del Erecteión, pero tampoco están empleadas como lo hubiese hecho el regionalismo crítico, ni como se hizo en la fusión metodológica del «brutalismo corbuseriano usado por Villanueva en la ciudad Universitaria». Como precisan sus estudiosos, actuando con la paciencia del «coleccionista de iconografías» —y en su taller puedes encontrar, como apuntan estos estudiosos, imágenes de la racionalidad modernista o la construcción popular local, junto a una imagen del «Salón octogonal del Real Observatorio de Greenwich, una casa primitiva del Delta del Orinoco, una torre de control y una curiosa cabaña elevada»—, este arquitecto «no instala espejos de esas imágenes» (Gomez, p.7); manteniendo su primitivismo, invoca de ellas, sus evidencias más «escuetas, crudas y arcaicas» para construir, con intuición, «libertad y serenidad», un «nuevo texto» sólo a partir de sus «múltiples e intensas sensaciones» (Niño, p.16).

El escultor, o la lectura de una simulación

El edificio de departamentos *La Paz* (fig.15-16), proyectado por el arquitecto venezolano Alberto Parra Kadpa, fue construido en los años cincuenta sobre una de las avenidas que bajan al valle desde las colinas del sur. Es una estructura de planta rectangular, de cuatro pisos de habitación y uno de comercios, bastante

[11] El Erecteion (Ἐρεχθειον), erigido al norte de la Acrópolis de Atenas, fue construido entre el 421 y el 406 a C, en honor a Atenea Polias, Poseidón y Erecteo, el rey mítico de la ciudad, sobre el antiguo templo de Atenea destruido por los persas en 480 a. C. Fue ordenado después del Partenón por Pericles, al arquitecto responsable de los Propileos como parte del acondicionamiento de la Acrópolis. Fue, desde antes de ser acabado, durante la época romana, y hasta el siglo XV, dañado y restaurado para distintos usos, entre ellos, el de harén, polvorín e iglesia bizantina.

convencional, excepto por la extraña geometría de sus fachadas cortas. En ellas, grandes pantallas de ladrillo descienden de un piso a otro, a cada lado del eje de simetría, inclinadas sobre unas vigas oblicuas de hormigón; para formar, en el centro cada piso, una enigmática ventana triangular de marcos verdes y vidrios amarillos.[12] La buena factura del edificio, practicada desde un evidente dominio del oficio, y la concordancia de las extrañas fachadas, pese a desplazadas, con los espacios internos, le otorgan un evidente valor arquitectónico; el mismo que, eventualmente, lo llevó a ser considerado «bien de interés municipal», escapando así a la inminente demolición a la que muchas obras similares quedaron destinadas tras la expansión inmobiliaria de la ciudad. Al considerar otras obras del mismo autor —como un gran hospital, usado luego como vivienda, cuyos pórticos de hormigón simulan formas arbóreas o torsos humanos enlazados por los brazos—, bien podría entenderse ésta, quizá, como el ensayo de un incipiente lenguaje «organicista»; pero estando ante ella, sin más referencias que su sóla presencia, lo que predomina ante la mirada, es esa licencia que parece habérsele concedido a su arquitectura para comportarse como un mecanismo simbólico.

A muchas obras se les ha concedido, antes y después, esa misma licencia. Ese «moderno» pero «fantástico inventor» que fue Claude Nicolas Ledoux —como escribía Kaufman—, se habría propuesto proyectar una «arquitectura simbólica» en la que las personas experimentasen procesos nuevos y transformadores, al usar en su hechura, no «elementos ya existentes» ni «modelos históricos», sino incorporando ideas universales como la geometría (fig.17); resultando todo ello, en unos «efectos de aglomeración de sólidos en el exterior y ricas interpenetraciones de volúmenes en el interior» que, para Kaufman, podían incluso ser análogos a «los movimientos rituales de las óperas de Gluck, o a la elegante simetría de las sinfonías mozartianas» (p.10). Dos siglos más tarde, en Cornwall, basada en el movimiento teórico de separar de la estructura física de un cubo, su estructura geométrica, Peter Eisenman proyectaba la Casa X para los Sres. Richard Frank (fig.18); resultando, todo ello, en el la consecución de un espacio que, unificando elementos estructurales con otros meramente simulados, junto a rendijas en paredes y techos, entregaba la extraña experiencia de estar habitando un enigmático desliz de retículas. El edificio *La Paz*, mientras tanto, como una «escultura», desestabilizaba la percepción solidificando la extraña metáfora de una enorme fuerza, de origen telúrico quizá, que había fracturado y desplomado su estructura, antes ortogonal, por su eje central; entregando, con ello, la curiosa figuración de un espacio interior de suelos oblicuos, posiblemente con muebles clavados al piso o rediseñados como andamios triangulares.

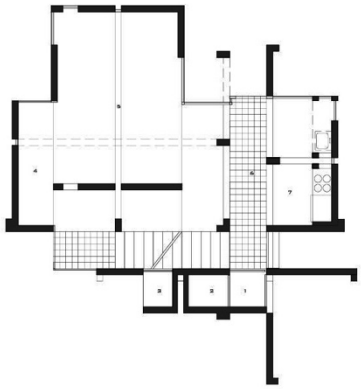
Con este *formalismo* radical, quien proyecta toma el lugar de un *escultor*, que puede asír entre sus manos la idea del edificio, su modelo virtual por así decirlo, y bajo un modelado por adición, superposición o sustracción, dislocarlo actuando en nombre de una fuerza, simulada, externa e inminente, de origen hidráulico,



15-16. Edificio *La paz*. Alberto Parra Kapda, Bello Monte, Caracas. 1954.

[12] Alberto Parra Kadpa (desarrollar)





17. *Vivienda* (adaptación), construida según los planos de Claude Nicolas Ledoux para una tonelería (1785) J. Christophe Benoist. 2005.
18. *Casa X*, Peter Eisenman. Cornwall, 1972. Planta.

biológico o atmosférico, que dejará a la materia del dificio, una vez contruido, como el sismógrafo que acaba de registrar un movimiento telúrico; como la «huella» dejada por unos «gigantes imaginarios» que acaban de desplazar, plegar, geometrizar, fragmentar, fosilizar, explotar o licuar esas grandes estructuras. Y ese resultado, que no apela al constructor de moradas que pueda haber en el usuario o el observador, que en principio es insondable en la relación de su *forma* con el acto de habitar, que para muchos estará constituido bajo «argumentos que exceptuan a los arquitectos de tener que pensar en lo social, o en la economía» (Hatherley), va a requerir, para ser usado, de un acto de fé igualmente irracional.

Para Quatremère de Quincy, por ejemplo, los edificios de Ledoux no reprersentaban más que un terco querer someter a la arquitectura a «géneros de tortura»; como para Víctor Hugo, eran sólo «la armadura ósea de un enfermo consumido» (p.5), y para. J. N. Durand, eran «admirables», como los «monumentos», sólo en la «apariencia de su construcción». Dos siglos después, para los esposos que vivieron al interior de la Casa X, como dice la anécdota, la experiencia de habitar sigilosamente una «obra de poesía y arte», los llevó incluso a aceptar dormir separados por una de las «marcaciones» del imaginario movimiento; ese que, para algunos, fue significativamente inspirado por el sistema oblicuo de grillas y vacíos de Giuseppe Terragni, para el cual Eisenman «pasó gran parte de su vida componiendo un libro» (Hatherley). Mientras tanto, en el célebre *Caracas a través de su arquitectura*, de los profesores Posani y Gasparini, el edificio *La Paz* aparecía sólo en una pequeña fotografía en el centro de una página negra, abríendo el capítulo llamado «la especulación de la construcción»; una sección del libro que reseñaba ese periodo crítico, bajo la dictadura de Pérez Jiménez, en que tras doblarse la población, y con la intención de dotar a la ciudad de la infraestructura de un país desarrollado, bajo la consigna de «hacer lo que sea pero hacer», se sustituyeron las casas coloniales por «pequeños edificios» (p.516) que, encargados a los «abogados constructores, geómetras arquitectos y militares inversionistas» que «se adueñaron de los contratos» (p. 496), constituyeron «gravísimas deformaciones» que llenaron el valle de «tristes abortos disfrazados con el oropel más falso» (p.498).[13]

Ahora bien, si como expresó Kaufman, Ledoux usaba el ideal universal de la geometria como la primera cualidad que sus edificios entregaban a la percepción, encontrando en ello el método para lograr una *forma* lo suficientemente «primitiva» como para que se emancipase del «rigor de las escalas», borrando así, al menos arquitectónicamente, «la distinción entre cabañas y palacios» (p.17), bien podría decirse que, asimismo, la *forma* en estructuras como la Casa X o el edificio *La paz*, lograda analógica, alegórica o poéticamente a partir de

[13] Citando *Complexity and Contradicction in Architecture*, los autores refieren que, justo antes de la crisis de la construcción arribando la década de los sesenta, que traería la invasión de ranchos y el desempleo que convertirían a Caracas en una de las más inestables capitales de América Latina (p.500), un «caos funcional se encarna en una nueva suerte de orden producido por la repetición y por la coherencia de la falta de normas y de módulos formales» (p.516).

imaginarios colectivos, vanguardias artísticas que desmembraron o acoplaron volúmenes, sistemas filosóficos, científicos, históricos, metafísicos, o de cualquier otra región dentro del suelo natural que representa la «metástasis de cultura» en la que vivimos (Baudrillard, p.22), apunta a lograr similar «primitivismo», en el que un regreso contundente a un acto fundante único, instalado en un lugar distinto al de la habitualidad, ubica la condición que las hace arquitectura, como algo que existe en independencia a cualquier consideración, sobre el tamaño, el programa, o la impronta de la obra.

La inteligencia de la materia

Cuando el usuario o el observador se enfrentan a un edificio *singular*, ya sea que esté hecho desde la tectónica, el coleccionismo o la escultura, lo que va a experimentar, será la virtuosa ejecución material con que se plasma en los materiales habituales, dotandolos de una suerte de inteligencia propia que antes se les habría negado, el resultado de un largo «proceso» de ensamblaje de partes, conceptuales y físicas, que en realidad quedará oculto; un *proceso* que habría empezado cuando el proyectista recién comenzaba a pensar en transportar a las personas a la experiencia de una incipiente metáfora, de una narrativa o un manifiesto inédito sobre el acto de habitar un espacio interior.

La singularidad inmanente de la forma edificio: cuatro motivos

¿Por qué, la disciplina de la arquitectura, bajo «procesos» escultóricos, tectónicos o de rememoración, se empeña en traer objetos y elementos ideales desde fuera de la sociedad, para modelarlos en la materia y los tipos habituales bajo la *forma* de un edificio *singular*? Este ejercicio disciplinar, que a veces parece sólo contribuir a aumentar el repertorio de los más curiosos artefactos que podría producir, dado el momento cultural y tecnologico, el ser humano, parece responder a cuatro motivaciones fundamentales. Primero, a que, independiente a que pueda construirse, somos libres de pensar sin límites e individualmente la *forma* de la morada que queremos o necesitamos habitar; ejecutando con ello un derecho inscrito en el orden de las cosas gratuitas. Segundo, a que, como ese «poder pensarse individualmente el edificio», no es una entelequia sino que está llamado a realizarce, el tipo de «acto» de habitar que allí se sustenta materialmente, es uno que no podría venir predeterminado por artefacto alguno; es un *acto*, por tanto, que cada vez, va a derivar de haber sido devuelto a su origen; a la posibilidad de ser reinventado o redescubierto desde la particularidad de su situación. Tercero, a que, para satisfacer estas dos consideraciones, el *edificio* más adecuado será aquel que pueda considerarse parte del grupo de nuestras «herramientas esenciales»; *herramienta*, en tanto mecanismo o medio de expresión del cuerpo o la psique, y *esencial*, en la medida en que, aunque se haya comenzado a producir de manera técnica o «regularizada», podrá seguir siendo hecha por las propias personas bajo la *forma* de una construcción «espontánea», o como hace la disciplina, bajo la *forma* de una construcción *singular*. Y cuarto, a que, consecuencia de haberse ejecutado en el tiempo estas tres motivaciones, exista ahora un compendio de obras *singulares* ejemplares que constituye un «objeto de estudio» disciplinar; ese reino de la *Arquitectura*, escrita la palabra con mayúscula, en el que ésta aspira, sin que nada le garantice que lo logre, a insertar el artefacto que produce.

Ejercer un derecho de las personas, devolviendo el *acto* de habitar a su origen mediante el reconocimiento de una herramienta connatural que pretende ser parte del patrimonio de la Arquitectura, resume, para la disciplina, las motivaciones más relevantes por las cuales el edificio que produce necesita ser *singular*. A continuación se presenta cada una con más detalle.

Expresar una necesidad y un derecho

Como proyectistas en nuestras moradas habituales

Al movernos o reunirnos con otras personas al interior de la mayoría de los edificios que usamos habitualmente; cualquiera de esas torres laborales o de vivienda, casas de barrio, escuelas, comercios o lugares de cultura y ocio, que en su conjunto constituyen la condición «infraestructural» que nos rodea y da su aspecto al paisaje urbano, parte de la experiencia que obtenemos, es el hacernos conscientes de que muchas de las «propiedades sensibles» puestas en ellos por la inteligencia aplicada a su construcción —propiedades perceptibles referidas al espacio, la luminosidad, la textura, el dinamismo, la estaticidad o la escala, entre otras—, las estamos experimentando desde su subutilización, desde un límite al que han sido convenientemente llevadas, por esa inteligencia profesional, al ponderar entre necesidad y factibilidad, entre eternidad y caducidad o entre inversión y rédito esperado, según el dominio social o económico al que pertenece la estructura que las porta. Nos hacemos conscientes, dicio de otra manera, de que el horizonte expresivo de esas propiedades, ha sido postergado por la urgencia de hacerlas calzar en un patrón de estandarización que les dé el estatus de un material combinable y transportable entre unas y otras estructuras; tal como puede serlo, un muro de ladrillo, un paño de vidrio, una estructura de metal, una columna de hormigón o un techo de madera.

Así, aunque al observar y usar esos edificios podamos, incluso de buena gana y con una cierta cuota de solidaridad, aceptar su *regularidad* como la posibilidad misma de que existan, también hemos aprendido, como ejercicio cotidiano, a poner momentáneamente entre paréntesis la referencia que suponen al sistema que los produce, para confrontar principalmente dos cosas: la incapacidad de esas *propiedades sensibles* para ser repartidas democráticamente, y el hecho de que su estandarización, aunque predominante, representa sólo una de las narrativas con las que hubiese sido posible pensar allí la *forma*. No será poco frecuente, por consiguiente, que para una mirada atenta, lo que vaya a aparecer durante ese tipo de experiencia, sea justamente la ausencia que esas *propiedades sensibles* manifiestan de sí mismas; la tácita extensión que podrían haber alcanzado si se hubiesen realizado como voluntades expresadas en el orden de lo gratuito. Respecto a una *propiedad* determinada, como la del «espacio» por ejemplo, bien podríamos, al estar dentro de uno de estos edificios *regulares*, vernos inmersos de pronto en la experiencia viva de estar superarando cognitivamente el límite que allí se ha impuesto, para proceder, tal como cuando un proyectista piensa el espacio desde la libertad del bosquejo, a «tallar» imaginariamente el edificio presente «como si fuese una escultura»; «hundiendo el piso, haciendo una nueva apertura, subiendo el techo o separando las paredes»; es decir, proyectando mentalmente los elementos existentes para que construyan el lugar hipotético en el que, «independiente y con soltura», de haber sido otra la condición, ese espacio se habría podido «extender hasta donde desease» (Alcock, p.23).[14]

[14] Sobre Alcock. Arquitecto del Altolar, discipulo de Galia. Conocí si forma coloquial al explicar la arquitectura, hasta ingénuo; su gran destreza estaba en la intuición (Desarrollar).



1. *Merzbau,* instalación, Kurt Schwitters. Hannover. 1923-1943.

Reescribir el habitar

Pensar *singularmente* la morada que se desea o necesita habitar, devolviendo la posibilidad de *ser* a esas dimensiones inabarcables y propiedades incalculables normalmente subutilizadas, puede consistir simplemente en considerar un techo, tan alto o bajo como se necesite; en el muro, una ventana adecuada para que «la luz, o la penumbra, dominen el espacio»; una caja de muros que formule el espacio correcto para un *comer*, *dormir* o *reunirse*, distinto o más pleno, en que se realicen bien los trayectos y relaciones posibles entre, por ejemplo, la mesa, la cama y la silla, o entre un piano, un cuadro y la ventana; un límite, que no tenga que ser necesariamente la línea que traza el vidrio o el tabique, sino un intersticio habitable que, sin ser puramente un exterior o un interior, pueda quedar instalado «entre» la finitud y la vastedad. Finalmente, y sobre todo, ese pensar *singularmente* la morada, puede consistir en poder incluir directamente recuerdos y figuraciones, sobre fragmentos históricamente constituidos, que llevamos en la psique y que, impregnados de familiaridad y reminiscencia, necesitamos expresar de algún modo: quizá, el recuerdo de una «vieja casa de pueblo»; o de los «restos de unos cimientos de piedra encontrados en un prado silvestre, de un granero en desuso, o de la torre de un barco abandonado» (Pallasma, p.00); del patio de la casa de infancia, o sin duda, del «hogar». Porque el hogar, tal como se recuerda, y según decía el fotógrafo Neoyorquino Roger Ballen, «es un lugar de profundos descubrimientos»; porque ese lugar, donde «la gente busca refugio del exterior», es también donde «hacen el más peligroso viaje interior»; el que fija en sus recuerdos, «en presencias tan densas como la de la cama sin hacer, el sillón gastado, la ventana rota, la silla coja o el cuadro desnivelado», lo más «sugestivo respecto a la vida cuando es vivida en su completitud y con toda su complejidad».

El artista alemán Kurt Schwitters, se dedicó durante veinte años a desarticular las relaciones convencionales de su casa de Hannover, agregando a las paredes interiores, desde 1923 y hasta que la casa fue destruida por un bombardeo de los Aliados, una construcción parasitaria, acumulativa y de crecimiento espontáneo, que iba multiplicando el espacio en fragmentos y pliegues; dejando como resultado, un sinfín de nichos o pequeñas grutas que iba llenando de objetos, tanto propios, como pertenecientes a familiares y amigos; entre ellos, «agujetas, pinceles, colillas de cigarro, puentes dentales e incluso una botella de orina». Era así, un dispositivo «utilitario», pero a la vez, un refugio autobiográfico que, como la cámara de un antiguo sepulcro, cumplía la función de representar la identidad de quien lo habitaba (Crellin) (fig.1). En la intención de su autor, de vivir una vida poética, o de ejecutar un «arte total» que tocara toda su vida —«gestionando su imagen» incluso, hasta convertirse él mismo en un objeto de diseño—, esta *arquitectura* era sin duda uno más de los objetos *dada*, pero uno, al que ahora su

autor encargaba el registro de su propia descomposición, como si fuese la descomposición de un cadáver que se «exhibe públicamente» junto a sus desperdicios. Pero era también un texto, que, escrito al inicio de la Segunda Guerra Mundial, performaba de algún modo la exégesis del caos; porque, como señalara Ballen, ya que «no podemos detener el caos de nuestro entorno pues cada día y a cada hora pasan cosas que no podemos predecir», y ya que no podemos «meterlo en una caja o inventar tecnología y medicina para bloquearlo, porque es parte de la condición humana», lo que sí podemos hacer es, al menos, intentar «escribir» sobre ello expresando nuestra resistencia o disidencia; un tipo de construcción propia, tan *singular*, que en el caso de Schwiters «sólo pudo quedar contenida en una categoría inventada por su creador»: *merzbau*.[15]

Casi cien años después de que Schwitters comenzara su *merzbau*, Ballen, sicólogo y geólogo, que en su madurez hizo de su hobby una profesión, realizó, aunque efímera, una experiencia similar al interior de una casa abandonada en Arles. Era una instalación en la que modificaba drásticamente el espacio transformándolo «en su propio universo»; un trabajo autobiográfico que, tras incluir «desde la planta baja hasta el ático» cosas como «muñecas, animales y alambre, todo conseguido en tiendas de segunda mano, mercados de pulgas o por las calles de la vecindad», que tras transmutar lo encontrado en la propia casa e intervenir las paredes con sus propias pinturas figurativas, pretendía llevar al observador «de la oscuridad a la luz, del sótano al ático, por un sendero de asociaciones», que —en sus palabras—, definía el lugar en el cual «las distintas partes de mi arte fotográfico y de instalación se juntan», y donde cada parte «representa un importante aspecto de mi estética» que termina siendo la «metáfora de la mente como una casa»; porque ciertamente —agregaba—, si la idea es «convertir este lugar en la casa de mi mente», es para que «reverbere en la mente del otro» (figs.2-3).[16]

Y a medio camino en la linea temporal que une el comienzo de estas dos instalaciones, el poeta Pablo Neruda se hacía construir en Chile, esas tres casas que, animadas por el puro impulso que las haría aptas para que el hombre que las iba a habitar escribiese sus versos en ellas, compartieron modos de desplazamiento y permanencia dados, no por otra cosa, que por los eventos que le resultaban cruciales: el «cocinar para los amigos», con la cocina y el bar como extensiones del comedor, configurando más allá las relaciones con el estudio y los cuartos de huéspedes; el habitar «en un barco», al proveer a esas casas de techos







2-3. *La casa de lo Ballenesco*, instalación, Roger Ballen. Arles, Francia. 2017.
4. *La sebastiana*, casa de Pablo Neruda en Valparaíso. Inaugurada en 1961. Detalle de la típica ventana con forma de escotilla de barco, que el poeta usaría en cada una de las casas que habitaría en Chile.

[15] Crellin. Sobre el *Merzbau* (Desarrollar).

[16] En la instalación L*a casa de lo Ballenesco*, su trabajo gira temáticamente «en torno a lo que el ser humano reprime», en un simbolismo que se interna en la memoria como una «pesadilla, repugnante pero atrayente», que despierta ese tipo de «instinto arcaico» que poseemos y que provoca «emociones que no se pueden entender sólo con la razón». El hecho de que «mucha gente sienta malestar ante mi trabajo —dice Ballen— es muy buena señal, porque eso es lo que debería hacer el arte, afectar al subconsciente». Así, la obra «no sería una exploración de *mi* ego», porque «si lo fuera no tendría impacto en la gente»; tal como en las fotografías, que, si no son olvidadas por los observadores, significa que «las imágenes han penetrado en sus egos en vez de resbalar en su superficie». «Si no te sientes bien y te pones un poco nervioso —agregaba—, entonces mi trabajo es la medicina que necesitas; si te acuerdas de mi trabajo, si te afecta y te causa ansiedad, entonces este es un buen sitio para comenzar con tu propia terapia».









bajos, pisos de madera, estrechas escaleras empinadas y aberturas simulando escotillas (fig.4), y el concebirlas como «recipientes» con ubicaciones premeditadas para las cosas que recolectaría en sus viajes. Cada una, además, y según su peculiar situación, fue configurada de manera única por su ocupante. *Isla Negra* (fig.5), recibida a medio hacer, fue completada con un salón de piedra provisto de un gran ventanal y una larga mesa frente a la cual observar la costa y sentarse a escribir. *La Chascona* en Santiago (fig.6), hecha junto a una cascada en una ladera del cerro, fue la excusa para unir una serie de pabellones mediante un sinuoso recorrido al aire libre; y *La Sebastiana* en Valparaíso (figs.7-8), adquirida inconclusa y deshabitada por «absurda, peligrosa y poco funcional», fue a su vez animada por un espacio laberíntico en el cual experimentar un habitar «alado pero firme», «solitario, pero no en exceso», y «original, pero no incómodo».[17]

Pensar *singularmente* y construir la morada que se desea o necesita habitar, equivale así a encontrar las palabras de un texto personal que de pronto puede pasar a escribirse; que ciertamente habla sobre el trabajar, crecer y compartir celebrando de algún modo la existencia; pero también sobre el ejercicio de intentar transformar, reconociéndose quien escribe como parte de su historia, el poder destructivo implícito en ese exterior hostil, cuya intemperie se ha vuelto quizá demasiado abstracta. Equivale, en terminos instrumentales, a poder superar la *forma* habitual de nuestros habitáculos para acceder a esa geometría abierta que les sería anterior, que está disponible a ser transformada y en cuya inagotablilidad, en la que se habría justamente proyectado esa *forma* habitual, proyectar ahora esas incalculables *propiedad sensibles* del espacio propio.

Sustentar materialmente un acto original

En términos simples, para la disciplina de la arquitectura, la urgencia vital que guía la construcción de un edificio, no es el que éste sea reproducible, sino todo lo contrario, que sea «irrepetible»; porque en ese «poder ser distinto a cualquier otro», radica justamente la posibilidad de atender lo particular de las necesidades de quien lo habite. Ahora bien, excepto ante los acotados deseos de un cliente —como los del poeta Neruda respecto a las casas que se hiciera construir—, la disciplina, en su praxis, traduce esas necesidades en las de un hombre general; un «todos» o un «cualquiera», que de pronto se encuentra realizando la experiencia de poder descubrir las permanencias y movimientos que, sólo en lo intransferible de una precisa situación, podrían realizarce. El *acto*, que materialmente sustenta este edificio —suerte de «refugio primitivo» cuya *forma*

[17] Sobre las casas de Neruda (Desarrollar).

no puede anticiparse— sería entonces, no otro que el de «habitar» la particularidad de un determinado lugar; un *acto* que, para cada proyecto, y contrario a aquel *acto* «trasladable» que sustentan las *formas regulares*, debe asumirse como ocurriendo por primera vez; como de regreso a ese instante original en el que aún era una pura voluntad subjetiva, una simple pulsión o instinto, dado en un tiempo y espacio precisos, a estar en un interior opuesto a la intemperie de un exterior.

Y aunque es la particularidad de ese exterior, o intemperie, lo que aporta los datos que determinan ese *nivel cero* a partir del cual se ensamblará la *singularidad* de esta arquitectura, si se quiere precisar más ampliamente su «contexto», tan concluyente como el dato topográfico, va a aparecer, conceptualmente interpuesto entre el suelo natural y la nueva fundación del edificio, el recuerdo de las *formas* «constructivas» que ya se han naturalizado en la cultura; desde tipologías históricas, hasta los esquemas que ha impuesto, como decía Eisenman, el modo «infraestructural» o «metabólico» de construir que emplea nuestra cultura de masas y mercado —heredado de la «ideología de causa y efecto del siglo diecinueve»—, que sitúa «la transformación del capital como factor dominante sobre el proceso de la *forma*» (p.36). La prerrogativa, y exhortación disciplinar, a buscar esa *forma* impredecible que materialmente sustente un *acto* de habitar situado temporal y espacialmente, va a radicar así, tanto en concebir la novedad del artefacto, atendiendo los datos fisicos del lugar y obviando lo predeterminado por los artefactos *regulares*, como en poder usar sensiblemente esas *formas* preexistentes, como un material «naturalmente encontrado» que puede ser «dislocado» discursivamente en las relaciones que, *a priori*, haya establecido entre «función, significado y estética» (2001, p.32).[18] Un proyecto que decida respetar una *forma* constructiva existente, porque atiende correctamente el uso al que el edificio está dedicado, y por consiguiente, que decida sustentar un *acto* que ya posee cierto orden preestablecido, podrá aún abordar su *singularidad* mediante la maniobra proyectual, implícita en la virtud tectónica, de dislocar, independiente a su naturaleza física, tipológica o ideológica, el material disponible para ensamblarlo a las estructuras perceptivas del lugar; a su geometría, su historia, su vastedad, su penumbra o quizá, su silencio.[19] Por otro

5. *Isla negra*, casa de Pablo Neruda en San Antonio. Primera ampliación concluida en 1945. Interior.
6. *La chascona*, casa de Pablo Neruda en Bella Vista, Providencia, Santiago. Terreno adquirido en 1953. Interior.
7-8. *La sebastiana*, casa de Pablo Neruda en Valparaíso. Inaugurada en 1961. Exterior, interior.

[18] Extraído de un debate con Sanford Kwinter (celebrado el 2001 en la Universidad de Rice y publicado originalmente en la revista *Constructs* de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Harvard). «Trabajar en el proyecto del holocausto para Berlín, y haber leído sobre el holocausto —expresaba Eisenman— significa participar en un momento definido por la infraestructura. Hubo una raza destruida por la infraestructura y por los mecanismos de la infraestructura. Y lo único que se podía hacer contra aquello era escribir, dejar una huella sobre lo que ocurrió y cómo ocurrió. (...) Que alguien, de alguna manera, acabara leyendo este escrito y se diera cuenta de todo lo que había pasado». «Ahora puedes decir, ¿qué utilidad tenía la escritura frente a esta maquinaria?» Al final, los seres humanos debemos enfrentarnos a aquello que nos empuja inevitablemente a la pérdida de nuestra propia humanidad (...) encontrar un modo de expresión. Y lo que estoy defendiendo es que uno de mis medios de expresión es la *escritura* de mi arquitectura. Y creo que eso no morirá» (p.44).

[19] —tal como hacía ese *malabarista* de la metáfora tectónica, que era Louis Kahn. Respecto al proceso de la Iglesia Unitaria, continuaba, «dibujé un diagrama en el pizarrón con la intención de que sirviera como dibujo de la forma de la iglesia; por supuesto, de ningún modo era un diseño que yo sugería. Dibujé un cuadrado central, dentro del cual coloqué un signo de interrogación. Digamos que ése era el santuario. Lo rodeé de un ambulatorio, destinado a aquellos que no desearan penetrar en el santuario. Alrededor del ambulatorio dibujé un corredor, limitado por el círculo exterior, que contenía el espacio destinado a

lado, un proyecto que, reconociendo su situación particular, insista en sustentar un *acto* inédito, a partir de elementos tomados de su estricto presente, probablemente concluya que, la mejor manera de hacerlo, será procurando que de la *colección* o superposición de esos elementos contingentes, lo que aparezca sea la esencia de una *forma*, humanista o pragmática, preexistente; delicada «pirueta de ballet» que realiza la disciplina, como decía el arquitecto holandés Rem Koolhaas, al mantener una pierna «en un mundo de tres mil años de antigüedad», mientras pone la otra en los cimientos del «siglo veintiuno» (2016 AIA convention). Y finalmente, un proyecto que decida sustentar un *acto* inédito, indagando en lo indeterminado con la libertad de una *escultura* —tal como procede el propio Eisenman—, encontrará probablemente que su motor *singular*, no podrá sembrar el germen de su presunta anterioridad, sino en los rudimentos de la propia *arquitectura* como *forma* preexistente.

En todo caso, siempre se tratará, con la «increíble sensación de dislocación» (Eisenman 1995, p.28) que portan estas *singularidades* una vez construidas, de edificios predestinados a no ser «reabsorbido» por la cultura como parte de sus «herramientas» *regulares*, a conservarse como piezas únicas testigo, no sólo del derecho de las personas a optar por un habitar distinto, sino también, de la naturaleza de la propia *forma* «edificio» como *herramienta* intertemporal o primitiva que puede construirse y usarse fuera de los sistemas de producción normalizados.

Ser herramienta connatural

El animal que conceptualiza

El credo formal de la disciplina de la arquitectura, basado en la construcción *singular*, y la construcción *espontánea* a manos de las propias personas, constituirían dos de las posibilidades de «hechura» que el propio «concepto» de edificio, en tanto «herramienta» básica del hombre, contiene. El proyecto disciplinar, es asi una suerte de viaje retrospectivo con el que, de algún modo, se va a rememorar ese momento ancestral en que, junto a otras herramientas, ésta inauguraba su tercera posibilidad, la de su reproductibilidad.

Si se piensa en el «hombre inicial», ese que aún no empleaba el lenguaje hablado, y se le imagina ejecutando una danza, efectivamente, habrá que considerar que con esa danza, ya estaba repitiendo y perpetuando aquellos patrones que, con el tiempo, mejor habrían parecido conjurar colectivamente el temor, o el éxtasis. Asimismo, si se le imagina percutiendo objetos, acto seguido, habrá que

la escuela. Estaba claro que la escuela, en la que se originaba la Pregunta, se convertía en el muro que la rodeaba. Esto era la expresión de la forma de la iglesia, no su diseño» (p.12).

visualizarle tensando cueros de animal sobre aberturas de tronco, en la confección de diversos tambores; así como si se le piensa registrando los rasgos esenciales de las cosas, con una rama en la tierra o la sangre en la piedra, habrá que pensarle perpetuando luego aquellos signos que mejor habrían canalizado la angustia o la fascinación del grupo por lo desconocido; o si se le imagina recolectando los materiales para su choza, habrá de vérsele contemplando, al mismo tiempo, la conveniencia de volver a armarla cada año en el mismo lugar durante los períodos de caza.[20] Lo que este naciente «animal *instrumentificum*» (Ortega, p.77) comenzaba a hacer, cuando tallaba un cántaro en la piedra y *abstraía* o separaba su idea, ahora *concreta* ante la propiedad *abstracta* de su «ser de piedra», para usarla en la hechura de otros cántaros, ciertamente de piedra, pero también de troncos, cueros curvados o arcilla —es decir, al encontrar analogías formales y funcionales al resolver «problemas que iban de la construcción al uso y que permitían su reproducción» (Moneo, p.00)— era, extraer su *concepto*; nuevo objeto inmaterial que, como bien colectivo, comenzaba a configurar un modo de expresión «cada vez más perdurable y simbólico» (Roth, p.154).

Ya para mediados del siglo veinte, tal «animal», corregía los detalles conceptuales del motor de combustión —el mismo, básicamente, que manejamos hoy— en una última versión que, para entonces, como escribía el filósofo francés Gilbert Simondon, había pasado a contar con una nueva «culata estriada más resistente y de mayor área de enfriamiento». Un avance que, junto a otros, acercaba cada vez más el motor a ese estado en el que «cada pieza importante quedaría hasta tal punto vinculada a las demás por cambios recíprocos de energía, que ya no podía ser distinta de cómo era» (p.00). Ese concepto, «ojo ubicuo» que superaba a toda copia material para dejarla firmemente contenida en él; ese motor «teórico», en tanto «sistema totalmente coherente consigo mismo y plenamente unificado», como lo definía el sociólogo y filósofo Francés Jean Baudrillard (2004, p.4), ya podía ser tomado, en toda su inmaterialidad, como un objeto *concreto*; como el elemento más importante de un sistema cerrado de produccion del todo separable, tanto de lo *abstracto* de cualquier motor material que pudiese generar, como de la idea misma, también *abstracta*, de cualquier motor anterior.

Al encender el auto, como al beber de un vaso; al tapizar la silla como al recubrir de aislante el gastado astil del martillo; al ocupar la mesa o al habitar la casa, tocaremos la capa interpretativa y afectiva que ha determinado a esas cosas como fenómenos intransferibles de nuestra propia vida, y sentiremos por tanto que al usarlas, accedemos de algún modo al un ser único que las habita. Pero con las de los demás, y con la gran mayoría de cosas que utilizamos a diario sin hacerlas

[20] Fue en un yacimiento que data de unos 400.000 años encontrado en Niza, conocido desde entonces como *Terra Amata*, donde «se halló los restos de la morada artificial más antigua que se conoce, lo que podríamos llamar la primera arquitectura. Se encontraron restos de 31 cabañas, 11 de las cuales se reconstruían año tras año en el mismo lugar, sobre una antigua duna de arena en posición dominante sobre la costa mediterránea. (...) El hecho de que un mismo grupo de cazadores volviera a ese lugar año tras año sugiere que había un ciclo de caza regular». «...esas sencillas cabañas señalaron el inicio de la configuración deliberada del lugar donde vivir» (Roth, pp.149-150).

nuestras, estableceremos primordialmente una relación con su condición de facsímil, de réplica prescindible, respecto al objeto autónomo que constituye su concepto *regularizado* en la cultura; vale decir, respecto al tecnicismo suyo que se ha ido complicando en el tiempo para simplificar su *ensamblaje* y fungir, además, como repositorio de sus *partes* o garantía de sustitución, si caduca o desaparece.

Como mejor parece poder explicarse el devenir de estos conceptos, en tanto objetos *concretos* producidos por la propia vida, es probablemente bajo la precisión de un modelo «dialectico»; por ejemplo el «hegeliano»; porque efectivamente, y tal como lo argumentara una vez Gadamer, aunque ese modelo encontró severas críticas al ser aplicado al desarrollo del hombre, era completamente verosímil al describir el desarrollo «natural» del concepto operativo de un sistema.[21] El «concepto», en estas herramientas, efectivamente, con «la universalidad de la razón y no del entendimiento» (p.631), sin responder a una «tesis impuesta desde fuera», y con un plan que «no puede sino ser un adelanto», se entrega a la «consecuencia inmanente de su pensamiento en

[21] Él mismo Hegel, como citaba Hans-Georg Gadamer, aceptaba que era «mucho más difícil hacer que los pensamientos fijos cobren fluidez, que hacer fluir a la existencia sensible» (p.16). Para Schopenhauer (1788-1860), para quien nuestras representaciones oscilan entre lo intuitivo y lo abstracto, sería impropio llamar a lo conceptual, concreto pues lo conceptual es siempre abstracto. Según Feuerbach (1804-1872), que equivale a «poner la esencia del hombre fuera del hombre». La síntesis de opuestos sólo es posible en abstracción, y la dialéctica es un «aspaviento, que no llega jamás hasta el objeto mismo», y sólo sería posible como experiencia individual y sensible sobre un fundamento antropológico, una sensibilidad humana comunitaria que no reduzca «la humanidad a un *abstractum*». Para Stirner (1806-1856), el sujeto hegeliano es también abstracto; un pensar personificado, *el pensar* mismo o *el espíritu que piensa* el que actúa; un pensamiento sin un ser pensante sino en sí mismo, tal como lo sería para Kierkegaard (1813-1855); es decir, el pensar de un ser abstracto. Para Marx (1818.1883) y Engels —que en una concepción dialéctico-materialista de la realidad, comprendían sus procesos como la unidad objetiva de una multiplicidad esencialmente contradictoria—, esta curiosa inversión idealista «según la cual lo concreto significa abstracto y lo abstracto concreto» era también abstracta. Para el filósofo, teólogo y escritor austríaco-israelí Martin Buber (1878-1965), era el pensar no como un estar siendo en tiempo y espacio, sino como proyecto sin sujeto que no se refería al hombre real sino a un hombre genérico, que sustituye por un tiempo simulado, el tiempo antropológico, ese que simplemente transcurre sin abrigar seguridad sobre el futuro; un concepto de la vida que contradice radicalmente la experiencia de la vida. una «desposesión de la persona humana concreta y de la sociedad humana concreta a favor de la razón del mundo» (p.41); en que con la misma seguridad con que se sube «de un piso a otro y de una habitación a otra en una casa bien construida, inconmovible en sus cimientos, muros y techos» (p.45) la dialéctica, en una sucesión de etapas «según la cual la tesis es reemplazada por la antítesis y ésta por la síntesis» (p.44), ve la historia como una estructura anticipada por la que se puede ascender hacia un progreso inmanente de los conceptos; y con tal estructura apuntalada al futuro, agregaba, se trata «de algo que se puede pensar, pero que no se puede vivir» (p.47). Para Buber, en efecto, lo que Marx habría realizado frente al método de Hegel podría denominarse justamente una reducción sociológica de la dialéctica, que no ofrecía una imagen del mundo sino de determinado momento de la sociedad, vista como un sistema de relaciones susceptible de ser conceptualizado (p.53). Procesos abstractivos sensibles: dado el buen o mal desempeño de un motor real, en tanto propiedades puestas aparte, para ser repensada pragmáticamente en virtud de «la consecución de algo más» (Dewey, *Reconstruction in Philosophy*, Boston, Beacon Press, 19573, pp. 150-151); de un beneficio subsidiario aplicable al desempeño de nuevos motores. «la culata del motor térmico de combustión interna —señala el autor— se eriza de aletas de enfriamiento. Éstas están añadidas desde el exterior, por así decirlo, al cilindro y a la culata teórica, y no cumplen más que una sola función, la de enfriamiento. En los motores recientes, estas aletas desempeñan además un papel mecánico, pues se oponen, a manera de nervaduras, a la deformación de la culata por la presión de los gases… ya no podemos distinguir las dos funciones; se ha desarrollado una estructura única, que no es una componenda, sino una concomitancia y una convergencia: la culata nervada puede ser más delgada, lo cual permite un enfriamiento más rápido; la estructura ambivalente aletas-nervaduras cumple sintéticamente, y de manera mucho más satisfactoria, las dos funciones antaño separadas: integra las dos funciones, rebasándolas (…) Diremos entonces que esta estructura es más concreta que la anterior y corresponde a un progreso objetivo del objeto técnico».

continua progresión»; al desarrollo de una «síntesis» o «unidad especulativa» capaz de evolucionar sobre sí misma (Gadamer, p.13), pero que al mismo tiempo —y a diferencia de otros conceptos «entendidos» como universales, pero que son fragmentos de pensamiento que predican la realidad de una cosa unilateralmente, fijando «tal o cual faceta suya al margen de todo nexo con sus otras facetas» (pp.32)— encuentra en el «momento de detención», en que como «parte» o separata, sus facsímiles tocan tierra y fijan relaciones de causa y efecto con constructores, factibilidades económicas y usuarios, la posibilidad de confrontar los «opuestos» que negarán cualquier unilateralidad que pudiese poseer, y que ocultaría la exposición de la «estructura interior» de la cosa producida; es decir, la síntesis en ella, «de lo uno y lo múltiple», de lo individual y lo colectivo (pp.38-39).[22] Por todo ello, se tratará de conceptos que, si dejasen algún día de ser verdaderos, ello nunca negará la universalidad de la que por un tiempo disfrutaron, y que se manifestó en su capacidad para constituirse en referencias externas a la identidad de una cosa; en la capacidad de hacerse, más allá de ser buenos o malos ejemplos, o crear o no un marco óptimo para el desarrollo de la vida, coherentes como contribución visible a la *forma* de una realidad en marcha; en la capacidad de ser, al menos por un tiempo, «uno con la vida» (p.26); en la capacidad, finalmente, de entrar en sintonía, al menos por ese tiempo, con el «espíritu humano» —aunque haya sido ese espíritu que, para generar los recursos que garantizaran su reproducción, ponderó entre la caducidad y la eternidad, lo aceptable y lo excelente, o la oferta y la demanda, en la movilidad, promoción y transacción de sus bienes.

El que la mayoría de las cosas materiales que usemos, sean una separación momentánea, o una *abstracción* perpetrada desde la herramienta *concreta*, que son sus conceptos, se evidencia, en la vida diaria, al constatar que a casi todas las cosas que usamos, se les ha dejado «intencionalmente abierta la última fase de su

[22] En palabras de Gadamer, allí «el pensamiento no piensa algo diferente en el predicado, sino que más bien redescubre en él al sujeto mismo». Algo que para el pensamiento *representativo* ordinario, y como sucede con toda proposición filosófica, será «siempre algo así como una tautología»; una «proposición de identidad». Aunque con esta supuesta superación de la diferencia entre el sujeto y el predicado —agrega Gadamer— no habría «hablando con propiedad» una proposición, pues «nada se propone en ella que deba luego permanecer», porque «el *es*, la cópula de esta proposición, tiene aquí una función enteramente diferente: no enuncia ya el ser de algo con algo otro, sino que más bien describe el movimiento en el cual el pensamiento pasa desde el sujeto al predicado para volver a encontrar en él el suelo firme que ha perdido» (p.29). En tiempos del filósofo, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, en efecto, vio cómo la convivencia de conceptos opuestos irreconciliables: abstracciones como la del capital, el dinero, las clases sociales, eran capaces de cambiar la capa visible de la realidad, haciendo inestable la identidad de sus partes constitutivas; y que lo que hacía posible la visión de ese ocurrir era lo que estaba justamente distorsionándolo: el pensamiento; pero no el pensamiento habitual individual, ese que agrega predicados o propiedades universales a la imagen mental que una persona tiene de una cosa o sujeto sensible, sino los constructos armados de manera colectiva fuera de los individuos, útiles de modo explicativo en ciertos ámbitos, y por tanto universalizables como conceptos de los que hacer un uso instrumental —tal como cuando la filosofía, decía Hegel, define nociones ontológicas en términos absolutos, determinando externamente la cosa independiente a su desarrollo real. Como lo expresaba en el Prefacio a su *Fenomenología,* era este un método filosófico que tenía que ver con pensar lo pensado, porque «el individuo se encuentra con la forma abstracta ya preparada; el esfuerzo de captarla y apropiársela es más bien el brote no mediado de lo interior y la abreviatura de lo universal más bien que su emanación de lo concreto y de la múltiple variedad de la existencia»; es el «realizar y animar espiritualmente lo universal mediante la superación de los pensamientos fijos y determinados».

programa»; ciertamente para que las podamos «personalizar», pero principalmente para que, inmediata e ineludiblemente, queden insertas en el juego pragmático mayor de su «variabilidad» y «combinabilidad» respecto de otras herramientas. Es el panorama de una transitividad funcional mayor entre las cosas, una «instrumentalización» o suerte de meta-concepto de si mismo al que sin alternativa nos conduce el propio mecanismo del mundo, que, si nos situamos otra vez en los días rutinarios del hombre inicial, encontraremos que ya estaba allí, plenamente naturalizado, en casi todas sus acciones.

Cuando ese hombre inicial, por ejemplo, pintaba en la piedra los signos gráficos que ya había *regularizado*, desarrollaba no otra cosa que el concepto de la pintura como herramienta «performativa»; herramienta que, a su vez, y en un arraigarse «dialéctico» con la vida, vería muy pronto el surgir progresivo e incuestionable —junto a los respectivos oficios dados a individuos especialmente hábiles en su ejecución—, de una serie de herramientas subsidiarias: el propio pigmento —derivado del «óxido de hierro u ocre para la gama del rojo brillante a los marrones cálidos, pasando por el naranja y el amarillo, y del óxido de manganeso para el negro»—; el modo de aplicación, con «pincel, soplando a través de tubos o embadurnando directamente con los dedos»; y la herramienta de su conservación y almacenamiento, al mezclarlos «con grasa animal, clara de huevo u otras sustancias», y guardarlos en «tubos hechos de huesos vaciados» (Roth, p.153).

De ello, encontraba Baudrillard una muestra más reciente y paradigmática, en el mueble individual moderno; ese que, al hacerse compatible con piezas de distintos fabricantes, lo que traía a presencia, junto a un tipo de vida opuesto al que habían simbolizado los muebles clásicos —esos inamovibles «muebles-monumento» tallados en madera, cuya presencia se asociaba al hogar y su armonía con el resto de muebles, a la estabilidad de la familia—, era una inédita «libertad de función».[23] Si el mueble clásico «estaba estructurado, pero era una estructura cerrada» —escribía Baudrillard— en su combinabilidad, el mueble moderno, constituido por «esta mesa neutra, ligera, escamoteable», o «esta cama sin patas, sin armazón ni dosel», «suerte de grado cero de la cama», era en cambio una estructura «abierta»; y lo que decretaba con esa apertura, era justamente su nueva función: el conciliar aquello que previamente habría sido intencionalmente «fragmentado en sus diversas funciones» (2004, pp.16-17).

Hoy, arribamos a esa «transitividad», tanto en actos muy simples como al usar las cosas más complejas. Lo hacemos simplemente, al controlar la intensidad de la iluminación de la habitación desde el pulsador en la pared, al personalizar los canales de la oferta televisiva, al martillar y establecer, con el primer golpe, una relación implícita con el ámbito de los clavos y los materiales diseñados para ser

[23] Los muebles de estilo, escribía Baudrillard, «se miran, se molestan, se implican en una unidad que no es tanto espacial sino de orden moral. Se ordenan alrededor de un eje que asegura la cronología regular de las conductas: la presencia perpetuamente simbolizada de la familia ante sí misma. (...) Tienen tan poca autonomía en este espacio como los diversos miembros de la familia tienen en la sociedad. (...) Lo que constituye la profundidad de las casas de la infancia, la impresión que dejan en el recuerdo es evidentemente esta estructura compleja de interioridad en la que los objetos pintan ante nuestros ojos los límites de una configuración simbólica llamada morada» (2004, p.13).

clavados, o al recoger agua del caño con un vaso y tácitamente participar, tanto de la producción del vidrio, como de la red de distribución del líquido y la transmisión eléctrica que activa la bomba que lo impulsa hasta la llave abierta. Y lo hacemos, con cierta complejidad, al usar esas grandes herramientas *regularizadas* que habitamos; desde la pequeña casa seriada del barrio, que pese a recibir añadiduras y modificaciones, a su situación única respecto a la calle, y a la ilusoria heterogeneidad que el giro de su planta otorga al conjunto, seguirá siendo siempre una unidad instrumental de ocupación del suelo; hasta esos grandes trozos de paisaje, «sin alma», hechos «de cristal, acero y cajas de cemento», que el teórico suizo Sigfried Giedion justamente temía que llegásemos un día a habitar. Esos que, como si fuésemos «inmigrantes», nos hemos acostumbramos a mirar siempre desde sus limitaciones, porque en ellas, encontramos justamente la más adecuada recepción «a los cambios, incertidumbres y desordenes que constituyen la vida» tal como resultó ser (Sennet). Unos paisajes, además, que en lo venidero podrían ya contemplar la posibilidad, que no sin antes preguntarse si «¿es algo bueno?», adelantaba el sociólogo Richard Sennet, de constituir ciudades «inteligentes» capaces de programar por sí mismas la suma de «las piezas de la vida urbana».[24]

Dos mitologías de herramientas

Volviendo a la sencillez del cántaro, cabe hacer ahora la siguiente pregunta: ¿pasó a existir sólo tras la invención de su *concepto*, o existía desde antes como un *acto* connatural al que ese *concepto* simplemente vino a dar una *forma*? La convivencia de las dos respuestas intuitivas que puede darse a esta pregunta —a saber: que no existió la idea de un cuenco, su «esquema» podría decirse, hasta que se inventó materialmente; o que sí existió, por ejemplo, cuando alguien instintivamente juntó sus manos para contener algún líquido— es de suma relevancia; porque presenta las dos mitologías o naturalezas de herramientas que parecen convivir fenoménicamente en esa instrumentalización en la que se implica el mundo.

A la segunda, van a pertenecer aquellas herramientas *regularizadas* —como una bicicleta, un túnel de resonancias magnéticas, o incluso tecnicismos sociales, como la relación interpersonal «ajustable según el beneficio esperado» que se establece en ámbitos laborales— que sustentan un *acto* que parece haber pasado a existir sólo tras su invención, o que si existía, lo hacía al modo de una sumatoria de acciones relacionadas, ninguna anticipatoria por sí misma de su unidad posterior. Un *acto*, cuyo *esquema* de uso, el cuerpo sin duda va a poder recordar muscularmente, pero que como no va a coincidir con el tecnicismo de su concepto, que habrá quedado cautivo de un sistema cerrado de producción, no lo va a poder usar para crear, por ejemplo, versiones propias o «artesanales» de la

[24] Sennet (Desarrollar). Gideon.







9. Carrete de madra para cables de alumbrado, usado como mesa provisional, fotografía, M. Grez. Santiago. 2018.
10. Peldaños de escalera, usados como gradas o asientos, fotografía, M. Grez. Santiago. 2012
11. Estructura para mesa de vidrio, hecha con matrial de deshecho, M. Grez. 2009.

herramienta en cuestión. Esta segunda mitología de herramientas, es así, la de aquellas que por su propia naturaleza podrían sólo ser «escritas» bajo una «sintaxis» técnica o *regular*.

Y esto conduce directamente a la «primera mitología»; la de aquellas herramientas que —como «vaso», cuya idea de «contención» parece ser anterior a la creación de cualquier recipiente artificial— sustentan un *acto* que existía antes de inventarse su versión más arcaica; un *acto* que, al coincidir esta vez su *esquema* de uso con un concepto que no queda cautivo en ningún sistema tecnológico, sino que permanece visible, se va a mostrar tanto más connatural a las personas, y propenso a revelar otras perspectivas de sí mismo, en la medida en que va a permitir, con el traslado de su plena actualidad como de vuelta a su origen, ensamblar adaptaciones «espontáneas» o «singulares» de las herramientas que lo sustentan.

Una herramienta *espontánea*, es la que se arma con *partes* materiales recolectadas, siguiendo una usanza y por simple ingenio común, para suplir la eventual ausencia de su versión *regular*; abandonándose y desapareciendo, en la mayoria de los casos, una vez satisfecha su necesidad. La construcción de una herramienta *singular*, en cambio, implica una experiencia constructiva natural, libre y abierta al misterio de nuestra propia capacidad de expresión, en la que unas *partes*, materiales o no, tomadas por *abstracción* de cualquier sector del amplio suelo de la cultura, son reunidas en una fusión intelectual, y luego física, por una disciplina, oficio, arte o individuo para «replantear», desde la particularidad del evento que la reclama, desde un rango de acción más amplio, un poder comunicativo distinto o un aspecto desatendido o inasible hasta entonces, la *forma* que, de otro modo, le habría sido predeterminada por la dureza de lo *regular*, o incluso por la familiadad de lo *espontáneo*. En la mayoria de los casos, al margen de lo habitual, esta herramienta va a aparecer en el espacio cotidiano como una anomalía o pieza única cuyo discurso, distinto o transformador, se fundará en la noble hipótesis de que, aunque un día se supusiensen codificados todos los instrumentos, danzas, músicas o grafismos posibles —como en el escenario proyectado muchas veces por la literatura y el cine, de regímenes futuros represores de la creatividad, o sociedades estériles autolimitadas a recombinar los legados culturales—, aún se podría seguir pensando en su eterna reinvención.

Esta primera mitología es así, la de aquellas herramientas que, por naturaleza propia, podrían ser simultáneamente «escritas» bajo una *sintaxis regular*, *espontánea* o *singular*; cada una de las cuales —y es esto lo importante—, aparece como complemento a la existencia de las otras dos; como una co-presencia que, en una suerte de transferencia consciente entre lo que se ha aprendido de su reproductibilidad, su esencialidad, y el acto que sustenta, ubica su concepto en la dimensión más humana de los objetos que han sido socialmente construidos.

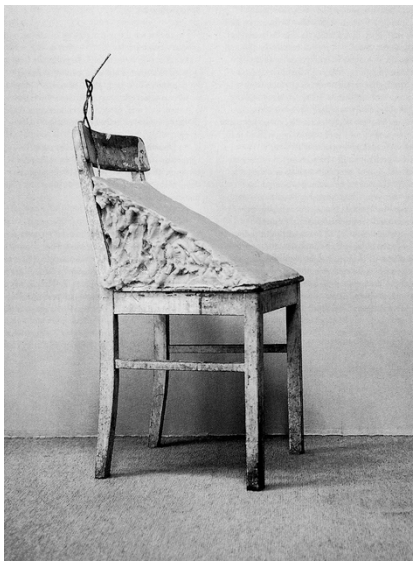
La triple sintaxis

Una cámara de filmación pertenece ciertamente a la segunda de esas naturalezas, pero quizá con una excepción; aquellas cajas de cartón puestas en la cabeza, perforadas en el frente con un vaso plástico desfondado que hacia de «lente», con las que corríamos por la calle cuando éramos niños. Con la construcción de la primera de estas «cámaras», introducíamos una herramienta *regular* del mundo adulto en el mundo de nuestra primera edad, simulándole un nuevo origen como construcción *singular*; o que lo fue, al menos, hasta que el «jugar a las cámaras» se convertió en sistema o costumbre, momento en que, al sustituir su condición de «invención» por la de «eco de una usanza», aquellas camaras de cartón pasaban a ser construcciones *espontáneas*.

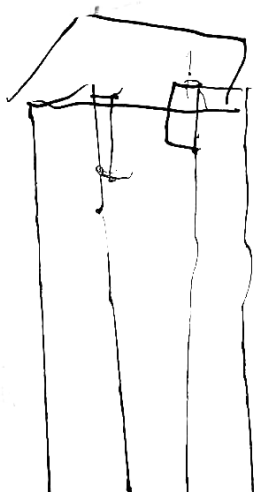
En el mundo adulto, esta primera naturaleza de heramientas nos rodea y abarca, sin que necesariamente nos hayamos detenido a pensar en su inherente condición. Bebemos del vaso de vidrio que está sobre la mesa, y ello no excluye la posibilidad de hacerlo eventualmente improvisando un cuenco al juntar las manos bajo el chorro de agua, o usando la «pieza única» hecha por un ceramista. Asimismo, aunque practiquemos frecuentemente los abrazos *regulares* dados por pura formalidad, también podemos, tras un breve acuerdo de miradas, expresarnos aquello que no pudimos expresar con el habla, abrazándonos *espontáneamente*; o también, expresar a alguien un sentir particular con un abrazo *singular*, más vasto, ajustado o asistido quizá por alguna palabra. Tampoco la existencia codificada de los pasos de un baile, o de su melodía transcrita a una partitura, excluyen la posibilidad de ejecutar danzas o músicas *espontáneas* al reunir cadencias y movimientos al calor del momento; o de componerlas formalmente desde lo inédito. Tampoco, el usar la arquetípica mesa cuadrada con una pata en cada vértice junto a cuatro sillas seriadas, que intuimos bajo el mantel al tamborilear su superficie con los dedos, excluye la posibilidad el que alguna vez participemos de la costumbre de usar como «mesa», al voltearlo, uno de esos enormes carretes de madera que transportan cables de alumbrado público (fig.9); o de usar el peldaño de una escalera como un «asiento» (fig.10); ni tampoco, la posibilidad de que podamos, si nos lo proponemos, hacer una mesa o silla distinta a partir de unos materiales encontrados (fig.11); tal como hizo el cuidador del estacionamiento, en su silla única, más cómoda que el consabido taburete en los momentos de espera entre el arribo de vehículos, agregando a un armazón de hierro el asiento de una silla apilable (fig.12); o como hizo el artista alemán Joseph Beuys en su lejana instalación *Fat chair*, en la que, en un acto familiar e insondable, autobiográfico y onírico, agregaba un cúmulo de grasa entre el respaldo y el asiento de su silla convencional, para convertirla en un mueble que, aunque negase su función nativa, siguiese hablando, en terminos simbólicos, del *acto* de sentarse (fig.13).

Del mismo modo, en la materialización de la *forma edificio*, el que pueda *regularizarce*, no excluye la posibilidad de que, bajo ciertas condiciones, y tras generarse culturalmente los métodos constructivos alternativos, pueda surgir





12. *Silla del cuidador*, fotografía, M. Grez. Estacionamiento hospital Salvador, Santiago. 2005.
13. *Fat chair*, instalación, Joseph Beuys. 1963. Foto: Katia Rid. C DACS, 1999.



14. *Mesa,* dibujo, E. Grez. 2010.

también de lo estrictamente contingente; o de que, bajo condiciones que no podría ni desearía trasladase a la repetibilidad, pueda armarse como una absoluta excepción, invocándose su *esquema* desde la particularidad de una determinada situación.

Ahora bien, pese a ser connatural como herramienta y pertenecer a esa primera naturaleza, cuyo *acto* sustentado parece siempre haber existido el *edificio*, es de esas raras herramientas cuyo *esquema* no lo constituye el trazado de la estructura invariante en la que calzarían todas sus posibles manifestaciones. Veamos.

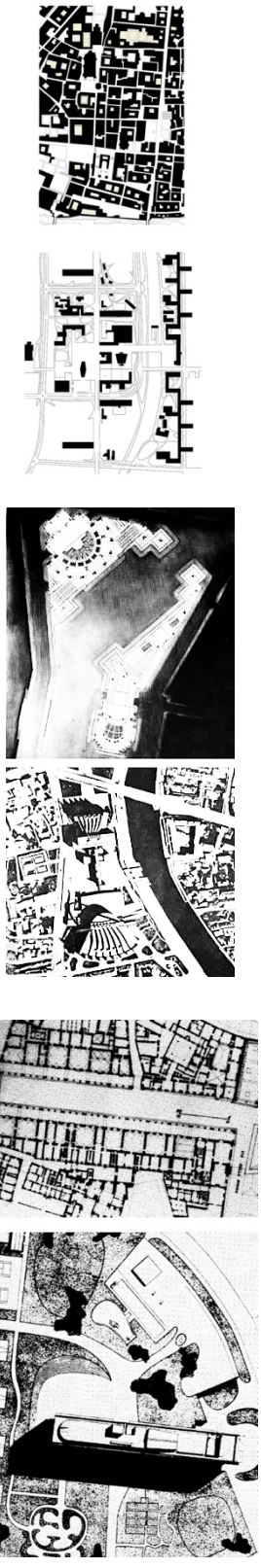
El raro esquema de ciertas cosas

Un día, papel en mano, mi hijo me pidió que le dibujara un martillo y una mesa. Con su petición estaba expresando, menos una curiosidad por esos artefactos en sí mismos —curiosidad que habría quedado satisfecha en el encuentro con la herramienta o el mueble real—, que una fascinación por su capacidad de ser representados. Entendía, muy a su manera, que esos utensilios no existían únicamente como una superficie sobre la cual apoyarse o un instrumento con el cual hincar un clavo en la pared, sino también, como «cosas» que podían ser evocadas y simbolizadas. Al disponerme a hacer la tarea encomendada, me percaté de que podía realizarla usando uno de dos tipos posibles de dibujo; o bien un dibujo analítico, que como un retrato se refiriese a los detalles de un artefacto en particular —del pequeño martillo metálico, que con su mango ennegrecido descansaba en la caja de las herramientas, por ejemplo, o de la vieja mesa de madera, tallada de arabescos, que estaba en el comedor— o bien, y evitando justamente todo análisis, podía realizar uno de esos simples bosquejos, muy generales, bajo los cuales todo lo llamado *mesa* o *martillo* queda de inmediato agrupado; a saber, la típica superficie de cuatro patas, en el caso de las mesas, o el típico mazo con asa en el caso de los martillos. Aunque con uno u otro dibujo atendía la petición hecha por mi hijo, cada alternativa refería a una condición objetiva muy distinta del artefacto en cuestión. Mientras su retrato refería a la «forma» de la mesa o el martillo que estaban allí, cerca de nosotros, su bosquejo refería al «esquema» de una mesa o un martillo cualquiera.

Siguiendo a Kant, un *esquema* es una fisonomía aparecida para mediar entre los «fenómenos» —*fenómeno*, como esa «opacidad» que nos presenta la constitución de una *cosa* al percibirla— y el modo en que los clasificamos en categorías, o ya sin apariencia, directamente como palabras. Así, aunque el bosquejo que yo pueda hacer de una mesa, vaya a resultar muy distinto al que mi hijo o cualquier persona pueda trazar (fig.14), todos van a ser esencialmente similares al final, pues hasta el más perezoso de ellos se va a comportar siempre como una suerte de ideograma que va a contener, en el más simple trazo, esa coherencia estructural de superficie y patas que define a toda mesa; de mazo y asa que define a todo martillo, o de curvas cóncavas que, a propósito de ideas de contención,

definiría a todo cuenco.[25] En tanto «fisonomía», un *esquema* es así, bastante difuso, si se considera que va a relacionar un sinfín de artefactos muy distintos entre sí, pero al mismo tiempo bastante preciso, si se considera que los va a relacionar de modo similar a como lo haría esa nítida memoria corporal que llevamos con nosotros en todo momento, y que aparecerá espontáneamente, entre otras muchas situaciones, cuando bosquejamos en un papel, pero también cuando tomamos algo contundente y procedemos a clavar evocando un martillo; o cuando al colocar una tabla sobre dos ladrillos que parecen predispuestos a recibirla, invocamos los rudimentos de una mesa (fig.2 Int.).

Pero también se puede invocar *esquemas* que, pese a referirse a un acto previo, como el de usar mesas y martillos, no poseen aún una fisonomía. El abrir mi hijo el vacío de una «plaza» en el centro de un grupo ordenado de sus bloques *Lego*, para saturarlo enseguida con altas torres hechas en los mismos bloques apilados, me llevó directamente a recordar un instante en el que se invocó uno de esos *esquemas*. Cuando en el lejano *Ciudad Collage*,[26] sin considerar sus autores el drama real de las estructuras urbanas de los antiguos romanos y griegos, planteaban un debate entre dos modelos que genéricamente tipificaban «como foro y acrópolis» (Rowe y Koetter, 1981, p.86), estaban usando el *esquema* del foro, para representar un modelo urbano tradicional que se consideraba «en retirada», y el *esquema* de «edificios sueltos sobre un vacío residual» para representar el «modelo entrante», asociado en cambio a las prácticas del capital (fig.15). Más adelante, este par dialectico era trasvasado a otros dos pares de imágenes contrapuestas; un par, formado por dos de los proyectos presentados al concurso del Palacio de los Soviets —el de Perret, con un vacío regular conectado al «Kremlin y la inflexión hacia el rio» (p.70), y el de Le Corbusier, con un artefacto escultórico puesto en el centro del espacio y desarrollado en todas sus caras «a reacción griega»— (fig.16) y el otro par aún más artificioso, formado al aproximar las plantas de la galería de los Uffizi en Florencia y la planta de la Unité d'Habitation de Marsella del mismo Le Corbusier, pretendiendo una, actuar como el vacío colectivo «figurativo, activo y cargado positivamente», inverso al lleno de la otra, sustento en cambio, de «una sociedad privada y atomizada» (p.86) (fig.17). Si bien, en tanto *esquemas*, éstos no podían arremeter ética o políticamente el uno contra el otro, su contrapunto en la página del libro, y siguiendo una combinatoria como la del juego, sí que servía para formular al menos una posible «solución urbana»; aquella en la que, tal como lo estipulaban los autores, la victoria iba a consistir en que «cada componente saliese invicto, en que la condición imaginada fuese una especie de dialéctica sólido-vacío capaz de permitir la existencia conjunta de lo abiertamente planeado y lo genuinamente



15-16-17. Ciudad collage.

[25] (Kant: la idea de *esquema* es similar a la de idea general). Para ilustrar cómo una idea general opera (Locke); no desde un lugar elevado reservado a los conceptos, sino siendo parte de una experiencia sensible, Ferrarter Mora menciona que «una idea general es como el dibujo de un objeto —por ejemplo, un caballo— que puede reconocerse como siendo el dibujo de un caballo sin que se indique si es gordo o flaco, blanco, negro o pardo» (pp.30).

[26] Descripción.

no planeado, de la pieza prefijada y del accidente, de lo público y lo privado» (p.86); en que la componenda de los dos primeros *esquemas* invariantes, inaugurase la posibilidad de un tercero. Y ese tercer *esquema*, que sólo se mencionaba, pero que no podía aún dibujarse como se dibuja una plaza o un parque de altas torres, se llamaba de algún modo a existir como *acto* previo; a que lo llevasen ya de algún modo las personas a cuestas, aunque no estuviesen conscientes de hacerlo; en ello se depositaba su humanidad.

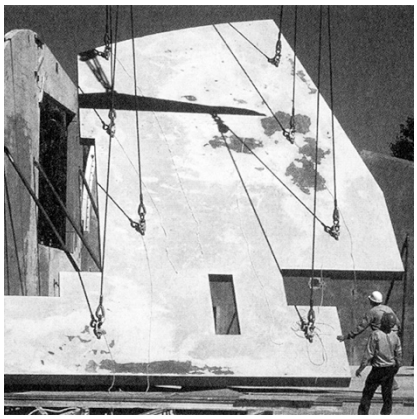
Si bien un *esquema* permite hablar de la generalidad de una *cosa*, aludiendo a la estructura del *acto* que sustenta, sucederá también entonces a veces, que no toda *cosa*, imaginada para sustentar un determinado *acto*, va a poder ser *esquematizada* bajo recuerdos conocidos. Y el edificio constituye de esos ejemplares. Sin duda se puede bosquejar una casa con un arquetípico techo triangular, una fábrica con una línea quebrada que sugiera la sucesión de unos cobertizos, una iglesia con un rectángulo punzado por una cruz, o una torre, rellenando de pequeños cuadritos un rectángulo erguido; pero lo que no parece posible, es trazar el *esquema* visible de una estructura general que tenga como función sustentar el acto de habitar; que se refiera de una vez a lo que ha quedado contenido en la palabra que define a este esencial utensilio; menos aún, cuando las posibilidades expresivas dentro de su propia praxis, como es al interior de la disciplina de la «arquitectura», se apoyan en gran medida en la posibilidad de contravenir justamente las imposiciones de cualquier *esquema* previo. Puesto en otras palabras, no se podría trazar un *esquema* convencional, a algo que no ha hecho aún su aparición entre las personas, ni parece tampoco deseable que lo haga: un artefacto habitable cuya *forma* se manifieste de manera irrefutable como capaz de cobijar, en cualquiera sea su contexto, las diferencias de nuestras existencias paralelas como individuos; que haya prefigurado lo que en virtud del uso tendrían en común, la fortaleza aislada que alguien se haya podido sentir libre de construir para dar temperie a su propia psique, y el pequeño departamento que, reducido al mínimo existencial del hombre genérico, sabemos que sólo podría subsistir asistido por la cercanía de un parque, un supermercado, la biblioteca pública y la lavandería automática.

Si mi hijo, junto con el de la mesa y el martillo, me hubiese pedido el dibujo de un edificio, y yo con una simple línea espiral ascendente hubiese procedido a bosquejarle la rampa espiral del Museo Guggenheim (fig.24 cap.3, figs.1-2 cap.4), habría hecho sin duda un *esquema* espacial, estructural y simbólicamente correcto, pero que no referiría a la fisonomía general de un edificio. Aquello que no se puede contener en un *esquema* general, se diría con esto entonces, va a quedar contenido en la particularidad de una *forma*; lo que equivaldría a sostener que, si bien no toda *forma* va a poder contenerse en un *esquema*, un *esquema* sí puede aparecer para hablar de una *forma* particular, comportándose como un trazado «abierto» o por concebirse según la situación, el contexto o las necesidades contingentes, constituyendo el dibujo del edificio «que se necesita»; que paradójicamente, no hay que preguntar luego ¿cómo se dibuja?, porque se

podrá dibujar con naturalidad y llevarse, además, como un recuerdo que, en teoría, se podría invocar nuevamente para ser rehecho *espontánea* o *singularmente* en la materia.

El artefacto más complejo

Si estudiamos un edificio como el Partenón, en la Acrópolis, hecho a partir de abstractos tan *regulares* como la precisión del templo dórico, encontraremos que, en el mismo recinto, se contó con su *singularización* en el anómalo Erecteión; esa extraña síntesis en la que el culto, y por tanto el uso, se hizo «imprevistamente esplendido, dominante y divino» (Scully, p.00) (fig.9 cap.1). Si con ver un campanario asomar en el cañón de una calle, nos basta para saber que lo que hay allí, es la compresión de un espacio vertical al interior de una nave axial, y su posterior expansión horizontal hacia el cuadrilátero de una plaza —tal como con sólo ver al palacio del Museo ocupar toda la manzana, como muchos edificios que hacia las primeras décadas del siglo veinte atendieron con el mismo *esquema* los anhelos de modernidad en esta ciudad, nos basta para saber que, en su interior, las dependencias se han articulado a un corredor alrededor de un patio central—, es porque asimismo, ese *esquema* de iglesia basilical, podríamos hacerlo surgir de manera *espontánea* al simplemenete ordenar de cierta manera unas sillas a la sombra de unos árboles y frente a un altar; o pudo, el arquitecto norteamericano Steven Holl, hacerlo surgir *singularmente*, al imaginarlo metodológicamente fracturado, en su iglesia hecha bajo la figuración de una «caja» con «siete botellas de luz» en su interior (fig.18). Y si consideramos la vivienda vertical sin ascensor, *esquematizada* en el pequeño edificio de cuatro pisos, bajo el léxico técnico de una provisionalidad estudiada, su *singularización* bien podría ser aquella que materializó la casa vertical de Neruda, imaginada en su interior como un barco, y que hoy se encuantra muselizada (fig.00 cap.0); y su *espontaneidad*, en cualquiera de esas estructuras de dos o tres pisos que, por las mismas fechas en que se erguía aquella casa en un cerro de Valparaíso, comenzaron a cubrir cerros enteros en distintas ciudades de latinoamérica, hechas con los enseres de la construcción formal, a manos de un saber acumulado desde el ingenio de lo precario y la autoconstrucción.



18. Capilla de *San Ignacio*, Steven Holl. Univ. de Seattle, Washington. 1995-1997. Proceso constructivo; alzamiento de las pantallas de hormigón. Foto: El croquis 93.

Aunque de un *abrazo* no pueda decirse en realidad, cuánto tuvo de *espontaneo*, de regla de cortesía o de mensaje intransferible; aunque de un edificio, no pueda decirse que sea absolutamente *singular*, *espontáneo* o *regular*; en un simple anáslisis a sus procesos, sí quedará clara al menos, la predominancia en ellos de alguna de esas tres *escrituras*; simplemente porque a su escala, y salvo en la réplica, la artisticidad no podría repetirse; a su escala, lo momentaneo no estaría negociando su durabilidad, ni lo repetible podría nunca hacerse único. Pero no resultará así con objetos de mayor complejidad. Las herramientas más complejas que siguen son, o bien *escrituras* tecnológicas que toman como punto de partida la última actualización de su concepto —una red computacional, un medio de

trasporte, un aeropuerto—, que no dan ya lugar a la eventulidad o la reinvención, o bien grandes objetos, que nos rodean y contienen, en los que esos tres modos de *escritura*, de distintas maneras, se fusionan y coexisten. Una ciudad, por ejemplo; esa sucesión de cuadros que percibimos estando *en* ella, no puede ya sino concebirse hecha, al mismo tiempo, como una manufactura colectiva, como la variación de un instrumento de planificación, y como la construcción *singular* producto de superponer esas dos condiciones en un lugar preciso. No puede ya, sino concebirse, hecha simultaneamente «con», «al margen» y «contra» las infraestructuras; buscando un poder transformador que no es ni cierto, ni falso sino *formalmente* conveniente, y bajo una *forma* hecha igualmente de ausencia, de presencia y de subjetividad. Un ciudad, por tanto, a menos que se trate de análisis especulativos desde las ciencias sociales, o quizá del reto de un filósofo, un escritor o hasta un artista, no será un objeto facil de desensamblar analíticamente, ni parece necesario hacerlo, desde las formas posibles de su materialidad; menos aún desde la relación que éstas puedan establecer entre sí y con la cultura. Lo que no impide en todo caso, el poder ver su arquitectura bajo la conciencia de esos mismos tres modos de *escritura*, elucubrando en ellas, qué de *singular* contraviene su propio espíritu de reproducibilidad, o qué de *espontaneo* salvaguarda el uso de los más simples rudimentos —es decir, viendo el laberinto irrepetible de una ocupación *espontánea*, como extensión de las formas instrumentales de arriendo, venta o traspaso de la ciudad formal; o viendo a la Ciudad Universitaria de Caracas, o a Brasilia, desde su condición de instrumento *regular* originado en el sistema teórico progresista de la ciudad moderna, pero de cara a sus agregaciones *espontáneas* en el tiempo, y bajo la luz del pacto cultural que, en ese justo contrapunto, las convirtió en *singulares* «monumentos»—, lo que sin duda va a abrir un horizonte de estudio disciplinar más, en el ejercicio de dirigirles, a esos objetos, una mirada más profunda.

Formar parte de la Arquitectura

Al considerar al *edificio* la última, en una lista de complejidad ascendente, de las herramienta *regulares* que las personas pueden «llevar consigo» y recrear desde lo *espontaneo* o lo *singular*, la disciplina, además de instrumentalizar en retrospectiva, la devolución del *acto* de habitar a ese origen simulado que permite, como derecho de las persona, la construcción de una morada distinta, reconoce prospectivamente el pertenencer al compendio de las excepciones que han hecho la historia de la arquitectura; área de estudio que investiga y documenta justamente esa cualidad *sintáctica*, al tomar sus ejemplares paradigmáticos, tanto del ámbito de las obras de autor, como de las obras «sin arquitectos», o de las más notables *regularizaciones*. Pero, ¿cuál es esa idea de «arquitectura», a la que el edificio disciplinar pretende finalmente pertenecer?

¿Todo es arquitectura o sólo la Arquitectura?

Cada una de las tres casas de Neruda, se le presentó de seguro al arquitecto contratado en su momento para realizar el proyecto, como uno más de los objetos personales del poeta; convirtiéndose la tarea, en un arduo trabajo de traducción de necesidades, y al mismo tiempo, de respeto por el derecho de cada quien a construir su propia «arquitectura», y nombrar lo construido, como «su morada». Pero ¿consideraría un arquitecto, *arquitectura*, a cualquiera de esas casas? Indudablemente que sí, si se ha acordado de antemano nombrar así a toda modificación que introduce el ser humano en el mundo; donde, llamarla así, no va a decir de ella nada más allá del hecho de que forme parte de esa condición, de la que no podríamos sustraernos, porque es nuestra forma de mediar con el mundo. Una condición en la que, desde el cubrirse uno mismo del sol con la mano, reunirse con otros bajo un árbol, o hacer una humilde choza al borde de una quebrada, pasando por las casas autoconstruidas o las sedes de los Museos Guggenheim dispersas por el mundo, y hasta la entidad individual que constituye cada ciudad, o más allá, el aparato esférico total que las une en una multitud de redes comunicacionales en torno al globo, «arquitectura», representa el utensilio de los utensilios, la herramienta de las herramientas, «la materia misma de la civilización», como podría decir el arquitecto, orgulloso de apropiarse de esa omnipresencia que a veces parece querer dominar desde la humilde práctica de su trabajo, al que suele llamar del mismo modo.[27]

Pero cuando desde este escenario en que todo es *arquitectura*, se quiere llamar así sólo a la práctica que realiza el arquitecto, la palabra se diluye en una generalidad, para pasar a expresar la búsqueda de un objeto esquivo que parece convertirse en «un fantasma y un ídolo», tal como una vez lo expresó Ernst Gombrich respecto a la práctica del «arte»; esa otra palabra que también puede referir a una diversidad de cosas —desde lo producido por hombres que antes «cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva», hasta lo que producen aquellos hombres que «hoy compran sus colores y diseñan carteles para las vallas publicitarias»—; diversidad que no hay problema en llamar así, mientras se haya acordado que esa precisa palabra «puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos» (p.65).

Por tanto, si se quiere llamar *arquitectura* sólo al producto de una disciplina o profesión —aquella formalizada hacia finales del Renacimiento con la aparición de las primeras academias, pero que halla su germen en el origen etimológico mismo del griego *arkhi-tekton*; literalmente «el primero de los carpinteros»—, ejecutada por alguien al que a veces se le considera un artista, y otras el aprendiz

[27] Definiciones de arquitectura. W. Morris, etc. (Desarrollar)

de un oficio,[28] con la palabra, se nombrará por un lado, un grupo de estructuras que pertenecen a un sector minoritario dentro del hábitat total que generan las personas; generalidad que ni más ni menos estimable o significativa, no cuenta con «nuestra intervención creativa», como expresaba el historiador y arquitecto inglés Keneth Frampton; y se nombrará por otro lado, a esa forma de «reescribir» el edificio que, como precisaba Eisenman, cada vez que se ha realizado materialmente, ha pretendido poseer las mismas dos características recurentes: la capacidad de «transformar el espíritu de época existente», al actuar al margen de los instrumentos organizativos de su cultura (p.17), y el no poder ser reabsorbida «por la propia historia que ha transformado» (1995, p.28), manteniendo así su individualidad en el tiempo, tal como lo hace la obra de arte o el «monumento».[29]

Un problema de superficie

Ahora bien, desde este mismo dominio, en el que se consideraría *arquitectura* sólo lo producido por la disciplina, no pocas veces, y no sin cierto prejuicio o tono peyorativo, emitido incluso desde sectores de la propia profesión —como aquellos que se dedican exclusivamente a la construcción infraestructural del hábitat—, se ha insistido en denominar «la arquitectura del edificio», a una suerte de cobertura o arte aplicado que, adquirido en un mercado imaginista encargado de trasladar contenidos visuales desde los ámbitos más remotos, se ha colgado estratégicamente de una estructura, en realidad tan convencional como cualquiera de las que la habitualidad, de otro modo, habría instalado en ese mismo lugar; un recurso al que sólo a veces, y dependiendo del rédito esperado, de invertir más o menos en su potencia lírica o el grado de individualidad que concede a la obra, podrá permitírsele interferir con su anomalía la configuración interna de la estructura. Un prejuicio que, por otro lado, no es desestimable en el hecho de que bien puede provenir de una condición real, pues habría sido la propia disciplina la que, «ante las presiones de la realidad», habría accedido en muchas oportunidades, como modo de ser pensada la *forma*, a separar la apariencia del contenido.[30]

La emblemática capilla de Ronchamp, que junto al Monasterio de la Tourette, del mismo Le Corbusier, constituyó de aquellos edificios que «se vieron en los años

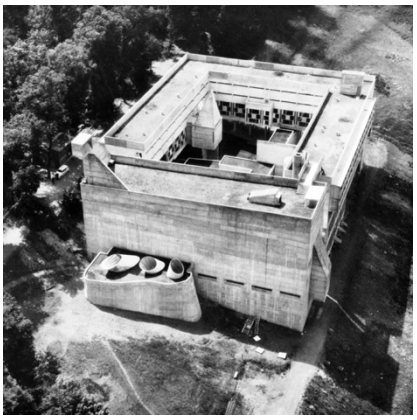
[28] Dado que invierte su trabajo personal «en el objeto como fin en sí mismo» (Sennet, p.00), y que con la habilidad del artesano, con paciencia y admiración por determinados maestros, y procediendo a «formar perfectamente las partes antes de arriesgarse con un todo grandioso» (Nietzsche, 2001, pp.142-143), se centra en la «zona de la actividad en que las reglas encuentran resistencias o anomalías» (Sennet)

[29] Conservarse en su actualidad, según el modelo de Deleuze-Guattari, es lo que caracteriza a la obra de arte: que queda suspendida en una eternidad, como un «bloque de sensaciones» al que estos filósofos denominan «monumento», porque posee una articulación que opera bajo la «ley» única de hacer que «el compuesto se sostenga por sí mismo», y que por lo tanto sea una presencia efectiva formal y estructuralmente encastrada en el artefacto, que se erija independiente a la materia de éste y a la subjetividad del observador o el autor, pues lo que extrae de éstos es una «memoria involuntaria», de cosas actuantes, como por ejemplo de «vibrar, acoplar, abrir, hendir, vaciar...», un reflejo instantáneo «que hace las veces del lenguaje».

[30] Arquitecturas de la superficie, definiciones (Desarrollar).

cincuenta como ejemplos de la transformación de los cánones existentes de la arquitectura moderna» (Eisenaman, 1995, p.28), fue vista simultáneamente por la teoría y la crítica, como ejemplo del arribo de una superficialidad en algunos de los productos de esa «revolución moderna», que ya comenzaba a mostrar síntomas de fatiga. «Ronchamp parece algo corriente» decía Eisenman (p.28), ya que sólo presenta una revisión «teatral y escenográfica de lo que ya conocíamos como capilla, sin perturbar de ningún modo su idea estructural» (fig.19). Con este juicio, lo que el arquitecto norteamericano sostenía era que, en un desarrollo ejecutado «desde afuera», que con más o menos profundidad incidiese en un espacio interior convencional, iba a haber menos *arquitectura*, o estaría ésta más consignada a la sola superficie, que cuando a la inversa, se expresase al exterior una «revolución» ocurrida desde la interioridad de la *forma*. La Tourette, en ese sentido (fig.20), era arquitectónicamente más relevante porque mantenía «esa increíble sensación de dislocación» respecto a la «tipología del monasterio dominicano» (1995, p.28); «liberación de todo esquema tipológico» que, dejando al edificio cautivo de su *singularidad*, celebraba el poder de la *arquitectura* para generar, como antes lo había definido Argán, «contratipos generalmente inaceptables o efímeros» fuera del ámbito de su propia excepcionalidad (p.61).[31] Ya en los setenta, la propaganda posmoderna habría proclamado que la idea disciplinar, de que la fachada fuese la expresión exterior de una complexión interna, ya no representaba ningún atributo valorable, fuera de la «prolongación distorsionada e irrelevante de la revolución ya antigua» de la modernidad (p.14); una revolución cuya inautenticidad, como opinaban, entre otros, el arquitecto Robert Venturi y sus colaboradores, se había hecho tan «autentica», como para los edificios «exentos» de las prácticas infraestructurales y comerciales, lo era el llevar yuxtapuestas, sin ningún pudor, fachadas falsas a veces incluso más costosas que los propios edificios.[32] Y más de treinta años después, las obras que serían emblema de la producción disciplinar; que, como decía entonces el arquitecto japonés Toyo Ito, «aparentan tener una rica personalidad llamando la atención a su alrededor», venían acompañadas de una impostergable pregunta o conjetura, con la que, por cierto, se realizaba de algún modo la proposición posmoderna; en palabras del japonés: «¿no serán [estas obras] en su mayoría de





19. *Capilla Notre Dame du Haut*, Le Corbusier. Ronchamp, Francia. 1955. Proceso constructivo.
20. *Sainte marie de La Tourette*, Le Corbusier. Lyon, Francia. 1957-1960. Vista aérea.

[31] Una sensación ya que había descrito Colin Rowe, cuando imaginaba a un hipotético visitante acercándose por primera vez al edificio. Desde la parte alta del terreno y desde la esquina de la iglesia —escribía— el observador «no ignora que [la iglesia] es, también, parte de un edificio, de modo que cree hallarse no ante la fachada, sino a un lado. Y, naturalmente, le parece que la información que está recibiendo es interesante pero no crucial»; presume que «el impacto expresivo del edificio debe hallarse a la vuelta de la esquina»; pero después, frente al edificio elevado sobre pantallas en el terreno empinado, se percata de que «el imán visual ya no es la pared. Ahora es el horizonte. Y la pared, que anteriormente actuaba como telón de fondo de un campo visual, como una perspectiva transversal, ahora opera como pantalla lateral de otra» (1978, p.181). Combinando «temas que uno hubiese pensado que debían quedar siempre separados —continuaba—, Le Corbusier ha logrado instigar sensaciones, de tensión y compresión, abertura y densidad, torsión y estabilidad» tan intensas, que el observador sólo puede concientizar «la experiencia anormal a la que ha sido sometido, retrospectivamente» (p.193).

[32] Cuyo ejemplar caso de estudio lo constituía la ciudad de Las Vegas, donde «los edificios pequeños y bajos, de un gris parduzco como el desierto, se apartan de la calle que ahora es una autopista, y sus falsas fachadas se desprenden de ellos para colocarse perpendiculares (…) en forma de grandes y altos anuncios», en una configuración en la cual si «prescindimos de los anuncios nos quedamos sin lugar» (pp.39-40). Como lo señalaba en 1972 en el prólogo a la primera edición de *Aprendiendo de Las Vegas*.

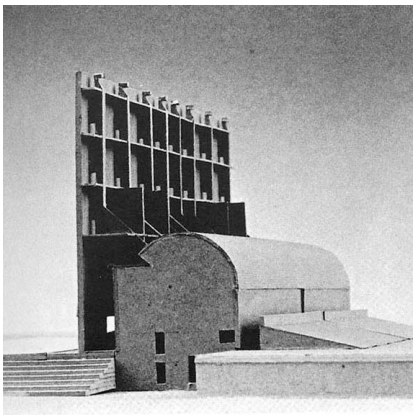
contenido homogéneo, y no estarán sólo decoradas en su superficie?» (2000, p.00). Para entonces, ya eran tareas asumidas por la disciplina, el manifestar en edificios concretos, por un lado, la unión de cosas que antes se habían presentado «mutuamente excluyentes» —como la asistencia a la temperie existencial del ciudadano global ante los nuevos paradigmas, y la temperie que asistía, desde antes, la «arquitectura de la etnia, de la lengua y del lugar» (Eisenman, 2001, p.00)—, y por otro, «las mutaciones que tenían lugar», como apuntaba Rem Koolhaas, al requerirse ahora grandes edificios, como *shopping malls*, estaciones de bomberos, enclaves corporativos, centros cívicos y otras obras de infraestructura; tareas que, si la disciplina intentaba interpretar con «nuevas versiones de lo conocido», o soluciones tradicionales basadas en la coherencia de un íntegro edificio de hormigón que digiriese «esos indigeribles nudos», además de caer en lo técnica y económicamente inviable, caería en el atasco de tener que superar esa «enorme bifurcación dada entre lo que el arquitecto quiere y lo que quiere la gente» (Koolhass); un tipo de «libertad» que ya había optado por una «coherencia sin arquitectos»; por recurrir al lenguaje arquitectónico sólo para cerrar la *forma* y unir decisiones ya tomadas por otros actores.[33] Y siendo ése el caso, lo que aún podía hacerse desde la disciplina, como había opinado Ito ¿no era justamente el «visualizar bellamente el propio envoltorio más que hacer que el contenido pareciese real?» (p.00).[34]

Actuar en la rebanada de espacio que separaba interior de exterior para aplicar, más que una máscara, una epidermis o exoesqueleto vital al organismo, y que por tanto, no pudiese física ni culturalmente removerse sin desgarrarlo, parecía ser la solución más «honesta», porque implicaba la misión, arquitectónica, de «descubrir la estructura de la ficción» (Ito, p.00). Así es una buena parte de la obra de los arquitectos Herzog y De Meuron, por ejemplo; caracterizada por «un hábil, inteligente y refinado manejo del ornamento», por un «recubrir el edificio con una piel adosada a él, protectora en algunos casos, pero unificadora la mayor parte de las veces»; una piel «que los uniformiza, y que los hace parecer unitarios independientemente de sus características internas» (Tenreiro). Un ejercicio,

[33] Entrevista a Francisco González de Canales curador de la exposición: Rafael Moneo: Una reflexión teórica desde la profesión. «El problema ahora es que este recorrido crítico, ese contraponer la arquitectura a intereses sociales y culturales más amplios se ha confundido con una hibridación acrítica de la arquitectura con otras disciplinas. Esto es, no es que la arquitectura se reciba críticamente desde un marco interdisciplinar más amplio, sino que o bien su producción está condicionada a la importación sistemática de herramientas de otros campos, o bien la contribución del arquitecto se concibe hacia campos que no son el propio…Hoy día los arquitectos hablan de cualquier cosa menos de arquitectura. Parece como si diera un poco de vergüenza hablar de ella. Eso nos debilita enormemente cuando nos enfrentamos a la manera interdisciplinar en la que se trabaja hoy día. En cualquier equipo interdisciplinar los psicólogos, los geógrafos o los biólogos saben bien cuál es su lugar, mientras que los arquitectos juegan a contribuir de forma un tanto naïf a los más diversos campos, ya sea la sociología, la política o cualquiera que sea la moda imperante. En realidad, creo que sólo podemos hablar de esos aspectos sociales, políticos y culturales cuando los pasamos por el filtro de aquello que conocemos mejor, y eso no debería ser otra cosa que la *arquitectura*».

[34] Antes de los cincuenta, la practica disciplinar de la arquitectura había buscado una estética al homogeneizar técnica y socialmente los edificios; después, ante la homogéneización que en distinto sentido produciría la internacionalización de las técnicas, se permitió los mismos edificios en cualquier parte; como expresaba Toyo Ito, era una sociedad que dejó de preocuparse por los edificios, que los daba por sentado porque la realidad era algo que se formaba más allá de ellos; es entonces cuando la disciplina reaccionó comenzando a rendir culto sus logros singulares, a sí misma.

finalmente, que manteniendo las distancias, vendria a ser similar a ese «resurgir» del simbolismo, que Denise Scott Brown, colaboradora de Venturi, había defendido en su propia práctica; y que, servil y poético a la vez, mucho más que en sólo instalar «un cegador *2+2=4* en el tejado del *Mathematics Building*», consistía en «aprender una nueva receptividad a los gustos y los valores de las otras personas, aplicando una nueva modestia a nuestros diseños»; valores que «los arquitectos —agregaba— podemos aprender de Roma y de Las Vegas, y de cuanto veamos a nuestro alrededor, siempre que se nos ocurra mirar» (pp.19-20) (fig.21). En todo caso, y como opinaba Frampton, la visualidad de la arquitectura, hacia la última década del siglo veinte, ya se había asumido desde varios campos profesionales, incluida la disciplina, como un simple «asunto de apariencia superficial»; como «un marco situacional conveniente antes que como un valor cultural en sí mismo» (1991, p.23).



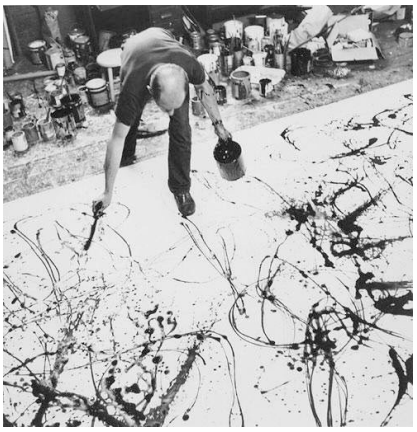
21. *National Collegiate Football Hall of Fame*, Robert Venturi, Denise Scott Brown. Concurso, 1967.

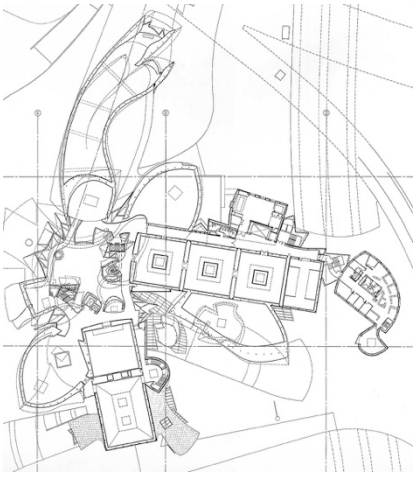
Hallar el *beat* correcto

Pero, si *arquitectura* no es «todo» lo construido, ni tampoco una superficie simbólica o una suerte de arte aplicado, ¿qué es? En el marco del premio *Mies Crown Hall Américas*, en Santiago, se le hizo a Frampton, justamente, esa pregunta. Éste, comenzó respondiendo que, «normalmente, no hacemos distinción» del término respecto al de «construcción»; aceptando que, efectivamente, *arquitectura* puede referir a «todo» lo construido. Pero si nos preguntamos «qué le exige la profesión a los arquitectos, que la profesión en sí misma no pueda saldar», y reconociendo que en casi todos los idiomas existen por lo menos dos acepciones de la palabra, al final «uno tiene que discriminar»: en las favelas y barriadas, o cuando las personas construyen sus propias casas «que supongo —agregaba— es lo que sucedió durante la época medieval», se trata de «construcción espontánea»; luego y sin decir que «no se pueda hacer vivienda social que cuente con una sólida calidad arquitectónica», y aunque los arquitectos también hagan «viviendas muy sofisticadas, definidas y hermosas para la clase alta», con la palabra escrita «con A mayúscula, siempre se ha tratado acerca de los edificios públicos». Así, *Arquitectura* «creo», es al menos lo que debe «garantizar el ámbito público»; Hannah Arendt —continuaba Frampton— acuñó el término «el espacio de la aparición pública»; es decir, algo que poco o nada tiene que ver directamente con lo que la disciplina produce, sino que se refiere a lo que, sin garantía de lograrlo, la disciplina aspira a alcanzar en su producción: la ejemplaridad aceptada de ciertas obras.

Un entrevistador le preguntó a Keith Moon, una vez, quienes eran sus bateristas favoritos; «nunca tomaría el *LP* de un determinado baterista para decir que ame todo lo que éste haya hecho en él, porque no sería cierto» —respondió el tamborilero de *The Who*—, «tengo piezas de percusión favoritas y eso es todo» (fig.22). En otra entrevista, muy distante en tiempo y temática, Peter Eisenman







22. *Keith Moon*, baterista de The Who, en su habitual práctica de destrozar su instrumento al final de la actuación. 1967.
23. *Jackson Pollock*, en una de las fotografía tomadas por Hans Namuth para la revista Artnews en 1951.
24. *Museo Guggenheim*, Frank O. Ghery. Bilbao, España. 1997. Planta.

afirmaba, que hay «buenos y malos *Pollocks*», y que en general, los cuadros del pintor norteamericano «se pueden distinguir, porque el mecanismo de los mejores contiene su propia comprensión, mientras que los peores no la tienen y necesitan un juicio comparativo». Y lo mismo —continuaba Eisenman— respecto a «Frank (Gehry); cuando me enseñó treinta de los nuevos edificios que había hecho en seis meses, yo le dije —Dime Frank, ¿cuál es el bueno? Y él sólo contestó —No se trata de eso». Pero de eso justamente se trataba.

Así como la pirotecnia al ejecutar el instrumento, no le provee al baterista una fórmula con la cual crear un monumento a la percusión en cada pieza interpretada, porque la propia historia de la percusión está hecha de la suma imprevista de pasajes memorables sensiblemente ejecutados; y así como no hay tal cosa como un «estilo Pollock», que le hubiese garantizado al pintor la obtención de una obra maestra en cada «danza», de las que realizaba salpicando pintura sobre lienzos puestos en el suelo (fig.23), porque, como señalaba Gombrich, no hay en el arte unas ideas generales sino que «tan solo hay artistas», que al hacer obras concretas mediante reglas que remiten a su propia autonomía, forman, en su suma, un patrimonio así llamado, también, en el caso de la producción de estructuras habitables, como insistía Eisenman, «los mecanismos de juicio están en el propio edificio»; en el hecho de que pueda éste «auto-explicarse», permitiendo a quien lo visite, decidir «si es bueno o no» (fig.24).

Tal como, no podríamos decir que la idea de lo «humano», o lo «inhumano», sean en sí mismas humana o inhumana, respectivamente, porque sólo en la suma de los actos reconocidos como tales, ha podido construirse una «humanidad» o una «inhumanidad», los atributos más humanos de lo producido por una disciplina, un oficio o un arte, tampoco se podrán convertir —excepto bajo el riesgo de caer en una reducción o negación— en una teoría metafísica o fórmula abstracta con la cual volver, cada vez, a fabricar su expresión concreta; sólo van a poder percibirse, una vez estén encarnados en la obra realizada.

Y es desde esta perspectiva, que la «palabra» —si no se usa para nombrar «todo» lo construido, lo construido desde una disciplina, o lo que ha sido cubierto de una piel o máscara simbólica— se pueda usar finalmente, para nombrar aquellas obras que, hechas como una «oferta», en la esperanza de «convertirse en parte del tesoro de la Arquitectura», como señalaba Louis Kahn, han pasado a integrar el grupo de los edificios en los que se ha materializado, rotundo, como expresaba el arquitecto, «el espíritu del hombre».[35] Edificios, se diría, que independientemente a las intenciones del autor o la época, si los proyectó o no un arquitecto, si son una pieza única o un facsímil, si resplandecen desde la superficie o el interior, si son una circunstancia o una expresión de maestría en el oficio, suscitan, ante cualquier mirada, y al margen de lo que cada quien pueda pensar, un acuerdo sobre la ejemplar relación que han establecido entre uso, significado y estética; sobre el hecho, a fin de cuentas, de que resida

[35] De una conferencia en el politécnico de Milán dictada en 1967 (Patetta, p. 74).

objetivamente en ellos un conocimiento genuino, que de otro modo habría quedado oculto, a propósito de la tarea de tener que sustentar materialmente un *acto* tan diverso como se ha presentado, en toda su amplitud, el de habitar; sobre el hecho último de que, para un consenso, puedan ser unos «buenos edificios».[36] Serían *Arquitectura*, en este sentido, la circularidad de un túmulo etrusco; el encastre de templos que grafica la planta del Erecteión, La Tourette, la plaza cubierta de la ciudad universitaria de Caracas, o el «Gehry» de Bilbao. Y lo serían también, esos bloques de vivienda social que, nunca aplicados a la masividad, quedaron, para la teoría y la crítica, como inmejorables habitáculos, y que junto al Mertz, y a una obra de Venturi o Ito, bien pueden hoy comparecer, separados por unas pocas páginas en un libro de historia de la *Arquitectura*. Y lo podrían ser también, una «casa», entendida como la suma de añadiduras perpetradas a una estructura lo largo de su historia por varias generaciones; o el triángulo geográfico que arman entre sí las casas de Neruda; estructura paisajística que, más o menos consciente, se reconstituye en la mente de quien revisita hoy la vida del poeta.

El objeto de estudio

Y si *arquitectura* —la palabra—, se usa para nombrar al «buen edificio», al que es en algún sentido, ejemplar, entonceslo que se tendrá, es que uno de los lugares desde los cuales se le intenta conscientemente producir, ya sea desde su ejercicio como oficio o desde el trabajo en la academia, no es otro que la disciplina arquitectónica. Desde allí, producirlo, como saben artífices y constructores, profesores y alumnos, implica el trabajo arduo con un contenido básicamente incierto; el invocar, sin ruta ni método, una «experiencia» incalculable de la cual «ni el creador de la obra ni la persona que la experimentará son conscientes» (Pallasma, p.00). Dar *forma* material a algo asi, como dijo una vez un arquitecto, similar a cuando a algo «no fotografiable» se le toman «doscientas fotos» para que, al final, algo quede «fotografíado», es hacer aparecer materialmente algo, en esencia, no construible, sólo del empeño puesto en construirlo; es llegar a la aproximación, de un artefacto que intuitivamente procure, al menos, no salirse de esa «frontera» más allá de la cual, al distanciarse de lo que podría denominarse su «origen» en una *esencialidad* propia del habitar, perdería su «efectividad», se degeneraría; tal como una música, como decía Ezra Pound, si «se distancia demasiado de la danza», o un poema si se distancia «de la música y de la canción» (Pallasma, p.00).

Es por todo ello, que una de las pocas referencias concisas a partir de las cuales se puede establecer alguna objetividad en esta tarea, es precisamente, el lugar teórico abierto por el registro documental de las más notables «escrituras» *singulares* hechas por el tiempo, la circunstancia, el talento o incluso el azar; ya

[36] Definiciones de arquitectura. (Desarrollar)

sea desde lo artistico o lo *regular*; por arquitectos o no; profesional o *espontáneamente*. Un conocimiento que define un «objeto de estudio», cuya existencia muchas veces se niega con recelo desde otras áreas de la cultura, otros ámbitos profesionales, otros sectores de la propia disciplina, o desde la opinión del público, pero que si la *Arquitectura* no hubiese racionalizado bajo la forma del compendio de su propio patrimonio, habría permanecido invisible. A ello es a lo que aspira pertenecer el edificio que produce la disciplina, y el ultimo de los factores en los que radica su *singularidad*.

El edificio singular y el problema de su comprensión







1. *Asamblea Nacional de Bangladesh,* Louis Kahn. Dacca, Bangladesh. 1964—1982
2. *Sainte marie de La Tourette*, Le Corbusier. Lyon, Francia. 1057-1960.
3. *¿?*

El problema

Un laberinto de madera dentro de un cubo oxidado que flota

Así como por extraños edificios de Louis Kahn y de Le Corbusier, que le había mostrado en mis libros, con curiosas máscaras horadadas en círculos el primero, o flotando en el aire sobre pantallas el segundo (figs.1-2-fig.16 cap.2), mi hijo se sintió fascinado por aquél nuevo y «singular» edificio, obra de autor, que un día hace no mucho tiempo, visitamos (fig.3). Lo definió entonces como un «laberinto de madera puesto dentro de un cubo oxidado que flota». ¿A quién podría no fascinarle tal cosa?, y no por otro motivo que el permitirnos presenciar ese juego hábil dado entre los materiales, los espacios y las formas, que hacía presuponer un correcto contenido arquitectónico. —¿Qué ves en este edificio? —le pregunté después, a propósito de la misma estructura, a un buen amigo; arquitecto, que como muchos de los que se han dedicado a temas «duros», como los estudios urbanos, reniegan ahora de su formación como diseñadores.[37] —Es una caja oxidada —respondió, —una grande, a la que un innecesario esfuerzo estructural la ha hecho levitar, y cuyo interior sólo se asoma por pequeñas rendijas; más que nada, para conservar esa hierática apariencia de hermetismo; ¿qué importa si no se ve hacia el exterior o si la luz natural no entra?; hay que mantener a toda costa las referencias, al minimalismo quizá, o a ese espíritu, aún en práctica, de estetización de construcciones industriales; dos cosas que no garantizan por sí mismas una mejor habitabilidad, y que posiblemente los usuarios ni siquiera perciban como contenido, pero que seguramente van a hacer que el edificio aparezca en muchas revistas y se haga acreedor de más de un premio. Es un edificio acrítico y egocéntrio, y su oferta, de ser más efectivo al interpretar el lugar, que un edificio «normal», acarrea la prepotencia de lo que está ya consolidado como un bien de consumo —contestó—. No sin agregar que, —llegados a ese punto, para la disciplina de la *arquitectura*, esta misma «forma», bien podría ser la de una casa, en cuyo caso estaría muy bien que quien la mandó proyectar quiera morir de frio en su interior levitante; pero el asunto es que, hacia el otro extremo, en una apuesta por colocarla en los medios y posicionarla

[37] «Frente a eso, estaban los que vieron, en los setenta, otros problemas, sobre todo en Latinoamérica, y se dedicaron a los temas duros. Pero para dedicarse a los temas duros abandonaron la arquitectura». «Cuando hubo que comenzar a discutir temas duros —desarrollo, pobreza, seguridad, cambio climático— a nadie se le ocurrió llamar a un arquitecto, porque éramos vistos como un costo extra, y no como un valor agregado» (Aravena, 2016).

internacionalmente, también podría el gobierno de alguna ciudad, concebir así la *arquitectura* del edificio de su nuevo centro cívico. Lo que representa este edificio, para mí, es a la propia *arquitectura* perdiendo, no sólo su escala, sino toda capacidad de sustentar un contenido social para convertirse, amparada en el ejercicio disciplinar, en una más de las formas del capitalismo; una *forma*, con la que no importa qué se diga mientras suene hermoso, pues lo que se está ofreciendo son símbolos, en lugar de objetos para la vida —concluía.

Pero, ¿no es también necesario que alguien estudie el «acto» de habitar desde otra perspectiva, ya que la solución «regular» sería sólo una de las narrativas posibles en su sustento? Y en ese sentido, ¿no es toda exploración sobre el soporte de un edifico, la manifestación de una libertad, de un derecho, y finalmente de un enriquecimiento de la conciencia misma de las personas sobre tal *acto*? ¿No es bueno para el horizonte personal de la gente, y la amplitud conceptual del propio mundo, contar con estos testimonios, aunque sea como obras únicas? Después de todo, ¿no nos hablan también de la mezcla en lo cotidiano, de lo elevado y lo banal, de lo imprevisibles que podemos ser construyendo una identidad, de nuestro propio gusto por lo distinto, lo inusitado y lo misterioso cuando es capaz de transformar nuestra percepción y sugerir algo que simplemente «podría ser»? Y en referencia a su respuesta sobre la pregunta a propósito del edificio en cuestión, ¿no salió acaso el minimalismo, que parece ostentar, de alguna instancia humana, «demasiado humana», y no es a ella también, más que al minimalismo en sí mismo, a lo que alude? —Desde luego, mis argumentos no produjeron ningún cambio en su opinión.

La incomprensión

En algún momento mientras estudiabamos *arquitectura*, la confrontación con algunas obras, principalmente a partir de fotos y libros, sin relacionarlas aún a circunstancia de época alguna, nos presentó el sobrecogedor poder que poseía la *forma* edificio para «llegar a ser», en lo material, de modo distinto a todo lo acostumbrado. Un poder que, entonces, se manifestaba como la consecuencia de que esas «piezas únicas» que producía la disciplina, arribaran al mundo con la tarea o la misión implícita, de sustentar materialmente el acto de habitar reconociendo principalmente la particularidad de cada situación en la que se levantaban; ejecutando, en cada caso, una suerte de retorno simulado, pero muy necesario, a un estado «original» en la proyectación, en el que aún no se habría naturalizado esa otra voluntad crucial suya, la de su *regularización*. Ese magnifico poder llevaba implícita, o así debía mostrársenos al menos, la sincera intención de que la mirada experimentase el resultado material, ciertamente como la «oferta» de una experiencia distinta, e incluso más real que la que ofrecían los edificios convencionales, pero sobre todo, como un experiencia similar, o al menos no inferior en naturalidad, a aquella con la que recibíamos al resto de nuestras «herramientas» habituales —incluso a otras contrucciones

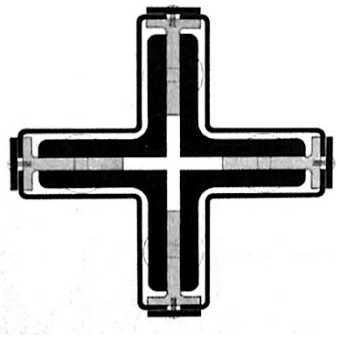
singulares; a una canción por ejemplo, o a una pintura, que de pronto tocaban nuestra sensibilidad y se podían quedar con nosotros sin levantar suspicacias—; después de todo, era ése el propósito de la *arquitectura*, tal como lo íbamos aprendiendo paralelemante en los cursos de corte más bien histórico o teórico. El desfase de sentido, la disparidad de interpretaciones, o el «problema de incomprensión» que ciertamente vemos hoy generado por estos edificios *singulares*, y que desde la cultura se adjudica tácitamente a una suerte de desperfecto o limitación que sería propia del engranaje que, en su médula, se encargaría de activar el mecanismo natural de su comprensión, no podíamos en ese entonces, y ante el deslumbramiento producido por la *arquitectura* recién descubierta, sino atribuirlo a una predisposición de las miradas dirigidas, que por incultura, insensibilidad o la simple inercia de la costumbre, no eran capaces de *ver* la irrefutable «verdad» que de manos de su *singularidad*, esos edificios nos habían venido a revelar.

Una pared en la que podía sentarse

Hablando una vez del «plano», como elemento de proyecto, un profesor nos presentaba, como sujeto de análisis, dos artefactos icónicos; la silla *rojo y azul* ideada por el arquitecto holandés Gerrit Rietveld (fig.4), una extraño mueble que se usaba como un edificio, o quizá un pequeño edificio con forma de mueble; y una casa que no tenía una función precisa; el célebre Pabellón Alemán para la Feria Internacional de Barcelona, de Mies van der Rohe (fig.5). Según decía su historiografía, la silla, hecha fijando dos planos inclinados coloreados a un maderamen de listones ortogonales negros, habría sido pensada en efecto, menos para sustentar la comodidad de un cuerpo, que para sustentar ese constructo teórico, ético y hasta tectónico, de dilución del arte en la vida, que sostenían también los cuadros de Piet Mondrián inspirados en posibilidades arquitectónicas, o el segundo piso de la casa Rietveld Schröder, inspirado a su vez en los planos de color del pintor holandés.[38] El pabellón por su lado, habría prefigurado los elementos, adaptables a cualquier edificio, de una nueva sensibilidad por el espacio, como el pilar en cruz (fig.6); una máquina para «segmentar» ese espacio y al mismo tiempo, nodo de una retícula universal que, en la combinatoria dada por el encuentro en él de cuatro cuadrantes de aire, segados o no por planos sólidos, se hacía capaz de modelar un espacio que en







4. *Silla roja y azúl,* Gerrit Rietveld, 1917.
5. *Pabellon Aleman* para la Feria internacional de Barcelona, Mies van der Rohe. 1929.
6. *Pilar cruciforme*, Mies van der Rohe. Planta.

[38] Pignatari, opinaba incluso de esta silla, que originalmente en acabado natural y fabricada en serie, asumiera luego el rojo y azul con estructura negra, que «expandir la silla Rietveld a una escala monumental o reducirla a una miniatura, no destruiría su información principal (...) la de que su función era otra, no situada al nivel de lo utilitario, del aquí y ahora del sentarse. Es una silla «teórica». Es el cromoplastismo que Mondrian deseaba ver aplicado a la arquitectura cara a una síntesis monumental» (pp.162-163). En ese sentido «el movimiento De Stijl fue original en el diseño de muebles, al crear la primera silla proyectada deliberadamente no por motivos de confort, prestancia o buen gusto...» (Collins, 1970, p. 273). La Casa Rietveld Schröder, situada en Utrecht (Países Bajos) fue construida en 1924 por el arquitecto holandés Gerrit Rietveld en colaboración con la Sra. Truus Schröder-Schrader, quien encargó el proyecto para lo que fue su residencia, y la de sus tres hijos, hasta su muerte en 1985. El requisito principal era un diseño preferiblemente sin paredes.

ningún punto parecía detenerse.[39] Si le atribuíamos legitimidad a la *modernidad* de la cual la silla o el pabellón eran proto-espacios —aquella en que, como afirmaba Mondrian, el arte «desaparecería en la misma proporción que la vida ganaría su equilibrio», o en que según Mies, una nueva voluntad técnica se manifestaría como origen de todo edificio—, estos artefactos aparecían como los portadores de una *forma inmanente*; de una *esencia* que en adelante se suponía debía manifestar todo aquello que plantease el problema de la construcción, y bien que apareciesen en principio como *singularidades* sembradas en medio de la apariencia, entonces «circunstancial», que habrían llegado a tener las demás *cosas*. Pero si ese contenido, del que como apéndices parecían colgar esos artefactos, pasaba a considerarse sólo un constructo teórico; es decir, si no se intentaba buscar en ellos huella de cordón umbilical alguno atado a una racionalidad afín que se hubiese alguna vez generalizado, su *forma* se convertía enseguida en un agregado, por sí mismo *trascendente*, aplicado sobre los contenidos «silla» o «edificio»; y los artefactos, en las ejecuciones materiales de una determinación básicamente *singular*, por sí misma significativa y distinta a todo lo consabido para edificios o sillas, pero capaz de prendar a otras obras de ese mismo espíritu teórico o conceptual.

Ingenuamente acercábamos esta silla y esa morada a nosotros, tratando de que traspasen indemnes y victoriosas, unas brechas y cambios radicales de mentalidad a travez del tiempo. Sólo después entendimos o aceptamos que una silla Rietveldt, bien podía exponerse en un museo junto a cuadros de Mondrian, sin que dejase de ser a la vez, un mueble bastante incómodo e inesencial; así como que el pilar cruciforme, despojado del principio racional positivista que se le insufló antes, podía siguir siendo un excelente ingenio mecánico, pero también un elemento del todo salvaje si no se le usaba literalmente como en la representación mental de Mies.

---

[39] Quetglas, Joseph, *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*, Barcelona, Actar, 2001, pp. 91-92. «La propia sección del pilar —en cruz— lo convierte en una máquina de compartimentar el espacio. (...) el pilar se ofrece a la vista, o bien como dos planos perpendiculares o bien como un eje compuesto de cuatro diedros cóncavos: en ambos casos los filos de los planos siegan el espacio frente a ellos al prolongarse virtualmente, deslizándose, los planos que los contendrían. El pilar cruciforme se presenta así, como la línea de tangencia materializada, de cuatro cajas de espacio, transparentes, vacías y juntas.» Reciente restauración de la capilla del IIT (Illinois Institute of Technology, Mies van der Rohe 1952) «resultado directo del sistema constructivo en acero que Mies utilizaba en clave casi dogmática, asociada al deseo de hacer de la combinación de perfiles metálicos de diferentes tamaños, calibres y diseños (contando con el «estado del arte» de la industria del acero desarrollada), un sistema universal con el cual era posible responder a todos los temas de la arquitectura». «Su idea del espacio universal se expresa aquí no sólo en la concepción del edificio sino en que la capilla misma fuese multi-denominacional, no afiliada a una visión específica de la tradición cristiana sino abierta a todas ellas. Para lograr la atmósfera de recogimiento y reflexión se apoya en el tratamiento de las aberturas y en la inserción de elementos de carácter abstracto. Expande el espacio hacia el exterior con la gran vidriera del lado del acceso, seccionada según las dimensiones de la puerta. Plano que se enfrenta, en el lado opuesto, con los objetos de culto». «Son complementarios: uno abierto al ambiente inmediato, transparente, que busca la relación con el parque-campus; otro que confronta al visitante con los símbolos cristianos, el altar y la cruz». En ese lugar, esencial en el espacio, la opacidad de un material natural como el ladrillo es domesticada por una cortina del mismo color del altar de travertino sobre el cual se posa la cruz de acero inoxidable. Nada más». Oscar Tenreiro, *La caja de Dios*, Octubre 18, 2014

Las máquinas para orar

Otras, de esas fascinantes estructuras iniciáticas, esta vez de entre aquellas que se alinearon a un espíritu de sustitución del racionalismo ortogonal por otro de corte más organicista, fueron sin duda, el famoso museo Guggenheim de Nueva York, proyectado por el arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright y levantado hacia mediados del siglo veinte (fig.7), y la iglesia proyectada por Le Corbusier en Ronchamp, artefacto que, como un templo en la Acrópolis, se posó hacia mediados del siglo veinte en la colina francesa (fig.8, fig.15 cap.2); obras ambas, que desde un principio nos fueron presentadas acompañadas del fuerte aparato crítico de sus respectivas épocas, y del que los profesores patrocinantes se hacían eruditos voceros. Al museo, inmediatamente tuvimos que relacionarlo a ese consabido «¿por qué es una buena obra, si sus paredes curvas dificultan la exposición de los cuadros de su propia colección?», que lo perseguía; un argumento que, por otro lado, solía ser reducido a simple anécdota por un apreciado profesor, acólito de Wright, que acostumbraba concluir sus clases sobre el maestro norteamericano, con preguntas implícitas como la de si, pese a todo, preferiríamos al mundo sin el interés que, siendo tal como es, le agrega este magnífico artefacto. Con el tiempo, nos enteraríamos de que la imprecisión de sentido sobre la que se suponía sería su función una vez construido, ya figuraba en la carta escrita en 1943 por Hilla von Rebay, consejera artística de Salomón R. Guggenheim, a Frank Lloyd Wright. En ella, le pedía que diseñase una suerte de «templo dedicado al espíritu», pero, ¿se decía con ello, que el futuro edificio debía ser una obra de buena *arquitectura*, en tanto se constituyese en un artefacto de encuentro y comunión, como un templo? Y considerando la naciente idea de autonomía del objeto de arquitectura como pieza de arte, ¿implicaba aún una cosa necesariamente a la otra? Lo cierto fue que, erguido después de manera inquietante en Nueva York, en el lugar hacia el cual el propio arquitecto habría expresado su desagrado, el edificio despertó en clientes, autoridades, artistas, y en la opinión pública, una serie de polémicas sobre la naturaleza de su *forma*, que habrían llevado a nombrarlo, «caracol», «lavadora», «bollo indigerible», «gran excusado», y hasta «tazón de cereal invertido». «Si era un error —habría opinado el escultor Jacques Lipchitz— era uno bien grande». Y todo ello ocurría mientras, con orgullo, el propio Wright opinaba que su edificio «sólo se comprimiría y estiraría» como «un poderoso resorte», si tuviese que sobrevivir a una explosión atómica («Last Monument», 1959); tal como sobrevió, diríamos, a la explosiva crítica sobre sus paredes curvas.



7-8. *Museo Guggenheim* de Nueva York, Frank Lloyd Wright. 1956-1959. Fotos: Alvaro Lucena. 2014.

Asimismo, recibiríamos a Ronchamp, acompañada de un prolijo listado de quejas teóricas y críticas. Para el historiador y crítico italiano Giulio Carlo Argan, el organicismo de este artefacto, con su «cucurucho» en la cubierta, sus dos «orejas» a los lados de la puerta y su pared neoplástica «muy al estilo del mejor Mondrian» (p.191), al tener «más de lo mágico que de lo religioso» (p.190), constituía más bien una «apología de lo irracional» que hablaba, no de una





9-10. *Capilla Notre Dame du Haut*, Le Corbusier. Ronchamp, Francia. 1955. Alzado y planta.

arquitectura eclesiástica moderna, sino de la «invención plástica» de un monumento que valía «por sí» mismo, «por la armonía de las *formas* y las proporciones» (p.191). El teórico británico Peter Collins, para quien la *arquitectura* no era un arte representativo sino que contenía «en sí misma la justificación de sus *formas* primarias» (p.279), reafirmaría esto, al considerar la capilla un experimento escultórico en el que lo que operaba, era la influencia meramente formalista de la pintura y la escultura abstracta; manifestaciones cuyo «problema» de «no significar nada», se había resuelto allí afirmativamente definiendo «la palabra *inutilidad* en términos puramente estéticos», suponiéndolas estructuras que «por sí mismas constituían una *forma significativa*»; lo que, en la capilla, se traducía en emocionarse con una «*forma* estructural constituida estéticamente por la escultura»; con un «ornamento construido» (p.279).[40] Según eso, el contenido por sí significativo y no estrictamente arquitectónico de una *forma singular*, habría afectado toda la complexión del edificio. Pero enseguida, Argan —en respuesta a un comentario de Ernesto Nathan Rogers sobre el pavimento no plano de la iglesia, que «contribuía con dulces inclinaciones a aumentar el efecto de la espacialidad total mientras te empujaba levemente hacia el altar mayor»— separaba el funcionalismo, no religioso sino «materialista y mecanicista» del interior del edificio, respecto de la cáscara escenográfica a la que ahora quedaba reducida la otrora «*forma* escultórica». La apariencia de la iglesia —y si se consideraba que en la catedral gótica, como escribía Argan, «para la elevación de las almas no había poleas ni cuerdas, toboganes ni escaleritas», y a menos que Le Corbusier «después de la *machine à habiter* estuviese patentando «una *machine à prier*» (p.101)— pasaba a ser independiente a su contenido; con lo que el edificio se convertía, como lo dijese décadas después Peter Eisenman, en una «revisión teatral y escenográfica de lo que se conocía como capilla, pero sin perturbar de ningún modo su idea estructural» (1995, p.28); menos aún, agregaba el arquitecto norteamericano, si se le comparaba con el Monasterio de La Tourette (fig.9, fig.10), edificio de la misma época y autor, que sí presenta una «increíble sensación de dislocación» (p.28) que afectaba la totalidad de la construcción. La *forma* en Ronchamp se nos aparecía así, o bien como una condición *esencial* al *objeto* moderno, aplicada sobre un contenido eterno, o bien como esa *esencia* eterna de la *forma*, permeando a través de una apariencia meramente circunstancial. Y otro impresionante despliegue arquitectónico revelado en esas épocas de estudiantes, por motivos que podían abarcar, desde ciertos lenguajes

[40] Con el arribo en 1910 de la pintura abstracta. No representativa, a juicio de Collins, un arte inútil. Una emoción que se podía transmitir en edificios. «el uso de diseños pictóricos y escultóricos abstractos como medio de crear formas arquitectónicas fue explotado sólo por arquitectos que construían poco, y cuya única recompensa era el ser los iniciadores del movimiento moderno» (p.277). convertida con el tiempo en una nueva ortodoxia; la arquitectura es un arte. «Los estudiantes se iniciaban en el estudio de la arquitectura utilizando formas abstractas sin ninguna (p.279) referencia a las funciones del edificio o a la resistencia de los materiales, solamente con el propósito de conseguir una apariencia ornamental en términos de *forma significativa*. Por este medio, el arte de la arquitectura se convirtió en una escultura abstracta a gran escala» (p.280), «el diseño tridimensional que tenía la ventaja de no necesitar ornamento adicional, ya que constituía un ornamento total por sí solo» (p.280).

mondrianescos en algunas de sus superficies, hasta su modo general de implantación en la colina, lo constituía justamente las profundas dislocaciones tipológicas del monasterio de La Tourette (fig.2-fig.16 cap.2), que representaban un gran avance respecto a la teatralidad escénica de Ronchamp. Pero del mismo modo, distintas fuentes teóricas dejaban entonces constancia de que, en su momento, esas dislocaciones habían generado fuertes discrepancias. Mientras para Colin Rowe, en su lejano *Manierismo y arquitectura moderna*, eran resultado de la evolución de un cruce propuesto por el arquitecto entre el concepto de «megarón» —según Rowe, un término empleado por Vincent Scully para nombrar los espacios túnel derivados de la Maison Citrohan, dados entre dos planos verticales— y el concepto de «planta libre» (p.192), una conjetura de la que si se difería, nada ocurría salvo reafirmarse la *singularidad* del edificio, para John Summerson, citado por Peter Collins en 1965, se trataba en cambio de las mismas «transmutaciones de Alicia en el país de las maravillas» que estaban presentes en todas las demás obras del arquitecto, según las cuales y en una «lógica invertida» o suerte de «antiarquitectura», en vez de «una villa estar situada en un jardín», como sería en la situación tradicional, «el jardín estaba situado en la villa»; y en lugar estar las columnatas «sobre una base sólida», como «en la arquitectura clásica», «Le Corbusier ponía una pared sólida sobre columnas»; un proceder que —como decía Summerson— era comparable al de algunas pinturas dadaístas hechas por Duchamp, «como su tela con una rasgadura que se *salva* con un imperdible» (pp.283-284) (fig.25).
Sólo superando lo unidireccional de ese cuerpo crítico, entenderíamos despues que el Guggenheim, bien podría seguir pareciéndose a la escultura habitable de un excusado, sin dejar por ello de ser un «templo para el espíritu»; o que Ronchamp, siguiendo a Argan, bien podía ser «la conclusión lógica de la carta de Atenas» —con su lugar ideal en la cima «de aquel inmenso cuartel que es la *Unité d'Habitation* de Marsella» (p.193) junto a las formas poéticas que culminan ese duro racionalismo—, sin dejar de ser una sublime escultura ofrecida a una racionalidad emocional muy superior a todo el racionalismo ortogonal sobre el que se posaba.

Ruinas, y un pez plateado bajo la mesa

Como una fascinación casi lúdica, en efecto, podría describirse lo que experimentamos en los primeros encuentros con las hipnóticas máscaras de ladrillo, horadadas con círculos por Louis Kahn, en sus edificios de Dacca (fig.1) y Ahmedabad (fig.11). Los hacían lucir como ruinas de castillos o mezquitas; como «ruinas envolviendo edificios» como escribía el propio arquitecto; tentativa que, supimos después, muchas veces fue considerada un signo de decadencia, comparada con alardes previos, como aquella gramática de espacios «servidos y servidores» propuesta en el marco estructural del magnífico hormigón





11. *Instituto Indio de negociaciones*, Louis Kahn. Ahmedabad, India. 1962-1974.
12. *Laboratorios Richards*, Louis Kahn. Universidad de Pensilvania. 1957-1965.

postensado de los Laboratorios Richards (fig.12).[41] Pero, si se consideraba que las propias torres de servicio de los Laboratorios, se originaron también en un traslado figurativo, esta vez, de las torres de San Gimignano, en el cometido de transformar «ruinas de la antigua Roma en edificios modernos» al utilizarce pesadas formas portantes (Scully. p.9), lo hecho en India y Bangladesh, en edificios bien adaptados al clima y a la construcción en ladrillo, lejos de representar un retroceso en la búsqueda de estructuras óptimas, parecieron constituir, en cambio, y en dirección de relevantes temas como el de la conservación histórica, un avance, mucho más consistente y coherente, por cierto, que cualquiera de los ensayos posteriores hechos en el contexto de la posmodernidad arquitectónica, que por entonces empezábamos también a conocer. Y lo hicimos, sobre todo a partir de los edificios del arquitecto italiano Aldo Rossi aparecidos entrado ya el último cuarto del siglo veinte.

Su teoría, fundada en un materialismo racional y democrático de corte formal, sólo vino a quedar clara para muchos de nosotros —bien lo recuerdo—, al leer sobre la figuración de una hipotética mesa que una vez, al arquitecto en cuestión, se le ocurrió imaginar. Era una mesa que se construiría, no para resolver «una función determinada», sino para «admitir muchas» (1984, p.14). Sería la suma, en una sola estructura, de varias de las mesas acumuladas en la memoria; un mueble que, provisto de una *forma* como «sin evolución», «como si siempre hubiera sido» (Scully, 1992, p.147), debía aludir a lo que no habría estado tanto en la materia, como en la idea misma tras cualquier mesa; en esa *esencia* universal que sólo habría podido quedar hasta entonces representada por lo decisivo del *esquema* o el dibujo infantil; o como afirmaba Locke, por la generalidad de la palabra.[42] Tal artefacto sería así, uno más de los habitantes fantasmales de esa «ciudad análoga» que para Rossi yacía en la memoria colectiva; de esa patria que estaba hecha de un pensar que, citando a Jung, el arquitecto explicaba como, «sentido pese a irreal, imaginado pese a silente, no un discurso sino una meditación sobre temas del pasado; un monólogo interior,

[41] Vincent Scully, se refiere a esto como una relación bastante improbable a primera vista, pero que «queda ampliamente demostrada si nos entretenemos en comparar fotografías de ruinas romanas con perspectivas de casi todos los edificios de Kahn a partir del Salk Institute» (p.9). «Con anterioridad, Kahn había intentado durante años encontrar su propio camino hacia el pasado. Debido a la irrupción del iconoclasta estilo internacional en la década de los treinta y distanciado de su (p.9) formación neoclásica en la universidad de Pensilvania y, por consiguiente de la historia, Kahn estaba dispuesto a mirar con simpatía de nuevo a la historia, al menos a partir de 1947, año en que empezó a impartir cursos en Yale (…) pero no fue hasta después de adoptar las formas de San Gimignano (que años antes había plasmado en acuarelas) en las torres del Richards Medical Research Building cuando las formas más puras del arte romano empezaron a aparecer en su obra» (p.10).

[42] En el ensamblaje de edificios, se revertía en elementos que ni científicos ni técnicos, más que para una función, estaban «referidos sólo a su propia naturaleza como elementos arquitectónicos» (Vidler, 1996, p.261), cada uno parte de una ciudad imaginada —análoga completa y lista para ser descompuesta en partes y recompuesta cada vez en un nuevo contexto— «vaciada del contenido social específico de alguna época particular y apta para hablar simplemente de su propia condición formal» (p.261). Agrega Vidler una radical «ontología de la ciudad» que trocaba todas las anteriores «utopías sociales y definiciones progresistas positivistas de arquitectura de los últimos doscientos años»: «La arquitectura no es más un reino que tiene que unirse a una hipotética 'sociedad' para ser concebida y entendida; nunca más 'la arquitectura escribirá la historia' en el sentido de particularizar una específica condición social en un específico tiempo o lugar. La necesidad de hablar de función, de costumbres sociales, de lo que sea que esté más allá de la naturaleza de la arquitectura en sí, es removida» (pp. 261-262).

arcaico y prácticamente inexpresable en palabras» (0000, p.00); es decir, el monólogo de una ciudad asociada a sus *formas* inmanentes (fig.13). Sobre esto, arrojaría Eisenman sus dudas citando a Freud, cuando a propósito de la ciudad de Roma, expresaba que: si la supusiésemos «un ente psíquico con un pasado no menos rico y prolongado, en el cual no hubiera desaparecido nada de lo que alguna vez existió y donde junto a la última fase evolutiva subsistieran todas las anteriores», y si pretendiésemos representar tal sucesión histórica, nos percataríamos de que «sólo podremos hacerlo mediante la *yuxtaposición* en el espacio, pues éste no aceptará dos contenidos distintos» a la vez; lo que explicaría —agregaba Freud— «cuán lejos nos encontramos de poder captar características de la vida psíquica mediante la representación descriptiva» (Eisenman, 1982, p.153). Por eso, cuando tratábamos de imaginar esa mesa hecha en la materia, muchas veces, contrario a la construcción analógica deseada por el arquitecto, lo que aparecía era una atroz y deshabitada suma, carente de historia, de varios contenidos débilmente representados; de varias escenografías solapadas en una *forma singular* que, encerrada en el perímetro de su rareza, poseía sólo la *esencia* del pensamiento analógico del propio Rossi; y la de una *mesa*, claro está.

Así sucedió que esos edificios «posmodernos», con su complejo juego semántico en el que un interior convencional se «destruía» contra un viejo cascarón para reconstruirse en una unidad, se nos presentaron entonces como los menos comprendidos y más severamente malinterpretados, tanto por un publico general, como por algunos profesores que, juzgándolos como simple «moda», no eran capaces de apreciar el sincero y democrático mensaje arquitectónico que intentaban emitir; la propuesta de un claro *lenguaje* para un uso racional de la arquitectura que, entre otras cosas, advertía sobre el feróz individualismo constructivo que había empezado a surgir a partir de los años cincuenta, que estaba a puertas de instalarse en las ciudades, y cuyo paradigma, ya para cuando íbamos concluyendo los estudios de carrera a finales de los noventa, lo constituyó la sede de los museos Guggenheim erguida en Bilbao.

Construido como inversión empresarial más que cultural, ubicado en un lugar estratégico de la ciudad, para revitalizarla y producir un incuestionable impacto en su economía, este edificio sin duda hizo radicar su poder de convocatoria, en esa inquebrantable fascinación emancipadora que comenzaba a suscitar en la gente la aparición, en sus ciudades, de espectaculares estructuras muy contrastantes respecto a los escenarios más bien monótonos sobre los que se instalaban (fig.14-fig.20 cap.2). Pero, ¿qué representaban esas formas curvilíneas y retorcidas recubiertas de piedra caliza, cortinas de cristal y planchas de titanio?, ¿Quién o qué lo había «arrugado»? El propio Gehry sin duda, pero ¿para hacer qué? Para representar un «pez de escamas brillantes» se decía, un «barco encallado» en la ciudad portuaria quizá; o un inmenso «jarrón, un cenicero o un traje que acumulaba capas de titanio en lugar de lentejuelas», como decía el





13. *Monumento a los partisanos*, Aldo Rossi. Segrate, Italia. 1965.
14. *Museo Guggenheim*, Frank O. Ghery. Bilbao, España. 1997.

arquitecto y profesor venezolano Oscar Tenreiro.[43] Por mi lado, siempre opté por suponer que esas *formas* simplemente pretendían ampliar a una escala habitable un material que había sido modelado con las manos, y que sólo pretendían representarse a sí mismas. La duda hoy prevalece; así como prevalece la duda de si, las ruinas romanas modernas levantadas por Kahn, imaginadas algún día literalmente como ruinas, podrían representar a alguna civilización en particular, o sólo a un silencioso hombre que de algun modo nos representaría a todos; de si, en su afán de representar a todos los hombres, de haberse construido, la mesa de Rossi habría terminado representando a algunon; o de si, el edificio de Bilbao, justamente por no ser un edificio sino la enorme escultura de un pez, como lo es para algunos, se habría convertido en una insuperable *arquitectura* para el resto de la gente.

Cajas y monolitos



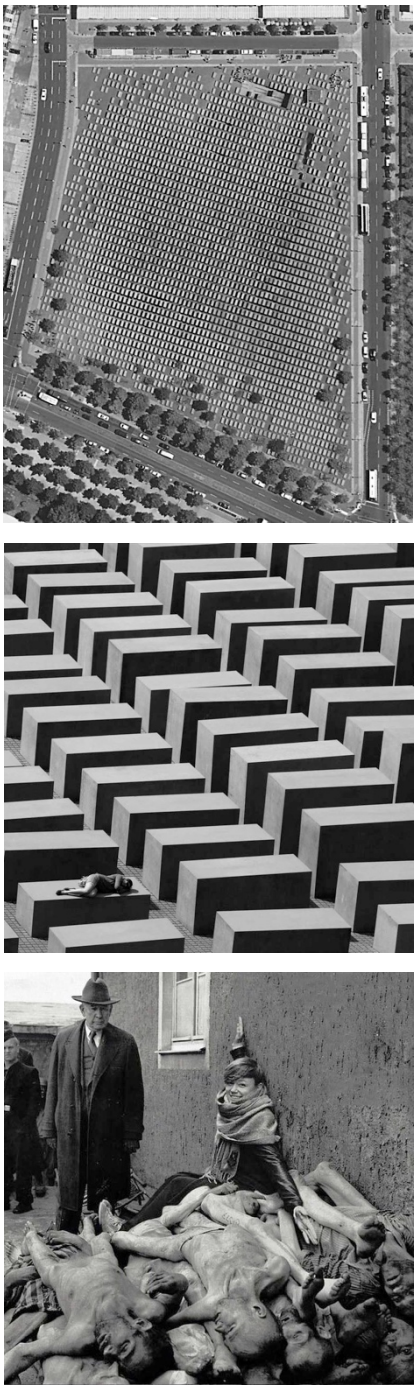
15. *Cementerio de Fisterra*, Cesar Portela. La Coruña, España. 1998-2000.

Contra toda esa indeterminación formal, cuyo sinopsis era entonces el museo de Bilbao, no fuimos pocos los que, en aquellos años de estudio, comenzamos a buscar referentes en la tranquilidad y certeza que parecían entregar obras de carácter totalmente opuesto; como el Cementerio de Fisterra —recuerdo—, proyectado por el español César Portela (fig.15); o Memorial a los Judios asesinados en Europa durante el Holocausto, proyectado por Peter Eisenman.
El primero, frente al monte Pindo y el Olimpo Celta, con el imponente acantilado a sus pies «donde todo se acaba en el mar», apareció construido justo en el cambio de siglo. Eran catorce cubos de granito de doce nichos cada uno, tres de los cuales eran, la sala de autopsias, el depósito y la capilla, que se emplazaban aparentemente desordenados a media falda bajo la carretera. En principio, lo atrayente era que no parecían querer simbolizar nada, más que a sí mismos; pero eran como unas «rocas desprendidas», o como «los restos de un barco encallado»; eran como los *containers* arribados a la costa tras un naufragio, o como decía su autor, «una aglomeración de casas atravesada por una senda; imitación de cómo la naturaleza produce sus arquitecturas, y que refleja la forma adoptada por los habitantes de esta tierra para producir las propias». Pero como lo expresó el alcalde de entonces, «en un incomprensible rechazo, en uno de los cementerios más premiados del mundo, no quería enterrarse ningún parroquiano»,[44] y simplemente porque «querían sepultar a los suyos en un lugar más acogedor». Unos turistas —comentaba este alcalde—, se acercaron una vez a preguntar «si los bungalós estaban en alquiler», y un vecino, se ofreció a aplicar «una mano de minio porque las puertas de la sala de autopsias, el depósito y la capilla se estaban oxidando» (El país, 2008), refiriéndose a la tonalidad propia del acero *corten* usado en su construcción. Se daba frecuentemente —agregaba—

[43] *Lentejuelas de titanio*, TalCual, Caracas, 2 de Agosto de 2014.
[44] «finalista de los premios Philippe Rotthieer (2002) y Mies van der Rohe (2003), bendecida por Oxford y reseñada en medio centenar de publicaciones especializadas». Reconocido como una de las mejores obras funerarias del mundo por Oxford y alabado en unas 50 publicaciones especializadas.

, que «vagabundos y peregrinos se resguardaran de la tormenta en alguno de los nichos abiertos»; es decir, en un lugar solitario que, para la costumbre de «pasar la tarde en el cementerio», quedaba demasiado lejos de todo.[45]

Y si de volúmenes abstractos se trataba, en una enorme manzana al sur de la Puerta de Brandeburgo, aparecía en aquella misma época, el Memorial a los Judios asesinados en Europa durante el Holocausto; un complejo formado por tres mil monolitos de hormigón, de veinte a quinientos centímetros de altura, dispuestos en una grilla regular (figs.16-17). Era un recorrido que pretendía, según la mayoría de los análisis, evocar «la incómoda y confusa atmósfera de un orden racional que había perdido contacto humano»; que replicaba la «sensación de aislamiento y falta de orientación que sufrieron las víctimas de los campos de concentración». Pero como Eisenman —apuntaba el escritor y periodista británico Owen Hatherley— quería «un lugar sin información», sin «imágenes de las atrocidades, del judaismo, ni descripción textual alguna», lo que logró fue una suerte de radicalización del monumento funerario tradicional, en la que todo era intencionalmente abstracto, sin simbolismo ni «literalidad alguna acerca de lo que conmemoraba». «La primera vez que vi el Memorial —decía Hatherley— vi niños jugando a las escondidas en él, para lo cual funcionaba muy bien» porque, obvamente, «el enorme ancho del emplazamiento, el suelo fragmentado y las multiples alturas de los monilitos, lo convertían en un gran laberinto». Recientemente, el político alemán de extrema derecha Bjoern Hoecke, usó el memorial para acusar a los alemanes de ser «los únicos en el mundo en plantar un monumento de vergüenza en el corazón de su capital», y pidió un «giro de ciento ochenta grados» en el recuerdo del Holocausto (Joel Gunter BBC news, 22 enero 2017). Hatherley entretanto, acusó a Eisenman de ubicar este «denso vacío» de «extraño y espeluznante poder», en el corazón de la reunificada capital, pero en «ausencia de reclamos», «encogiendose de hombros» y reiterando su eterno «jugar a la neutralidad ideológica» ante el significado y la política, para dejar «a la gente decidir por sí misma». Y mientras esto ocurría, el artista y cómico israelí radicado en Berlín, Shahak Shapira, publicó el sitio web *Yolocaust*, con el objeto de expresar el cómo podía no entenderse «un lugar creado para el ejercicio de la memoria cultural». Consistió en una selección de doce *selfies*, tomados por visitantes y turistas aparentemente alienados del significado del lugar, a los que —en una intervención que recuerda fotomontages como los de



16-17. *Memorial a los judios asesinados de Europa*, Peter Eisenman. Berlin. 2004. Vista aérea, Detalle.
18. Uno, de los doce fotomontajes, hechos a partir de *selfies* tomadas por visitantes del memorial, en *Yolocaust*, sitio web abierto por Shahak Shapira en enero de 2017.

[45] «El de Portela es el tercer cementerio municipal que intentó Fisterra, 'y ninguno cuajó'. Hoy, el parroquial de Santa María das Areas, sigue siendo el único, caótico, camposanto. Hace mucho que no se vende nada, y cuando muere uno, incineran a su antecesor difunto. Lo malo es si mueren muy seguidos. 'Yo, por si acaso', dice Nolina, 'ya le estoy pagando la incineración a mis hijas'. '¡Que hagan de una vez el cementerio donde está el parque infantil!', protesta su amiga Josefa, señalando la parcela de enfrente. 'La compró el Consistorio en los años treinta para hacer un cementerio, pero el suelo era muy duro... y ahora es un parque'». Sin luz, cómo se paga la obra, y si se financia un «paseo marítimo para llevar flores a los muertos». «El maleficio del sigue vigente y se llama burocracia. Ha pasado tanto tiempo que parte del proyecto ya no tiene sentido: en diez años se montaron dos tanatorios en el pueblo, así que la sala de autopsias se reconvertirá en almacén». «que si falta luz, que si falta agua, que si falta un permiso... Sobre todo, faltan muertos, en lo que resulta ser el cadáver de un naufragio».

John Heartfield o Gee Vauch—, se les removió el fondo para reinsertar la figura del turista en la escena real de un campo de concentración, quedando repentina e involuntariamente rodeado de cadáveres (fig.18). Como lo expresaba Hatherley, con ello, Shapira quería «avergonzar» al usuario, e imponer «el significado que Eisenman no quiso o pudo imponer»; quedando demostrado, además, el cómo, «cuando la arquitectura es impotente y totalmente incapaz de imponer un significado, la cultura circundante lo hace en su lugar». Eisenman diría al respecto: —«la gente ha estado saltando por esos monolitos, tomando sol y almorzando, por mucho tiempo, y creo que está bien; mi idea es permitir que muchas personas de diferentes generaciones, a su manera, traten de estar, o de evitar estar, en este lugar»; «como una iglesia católica, es un lugar de reunión en el que los niños pueden correr alrededor, en el que se puede vender cosas; porque un monumento es un hecho cotidiano, no es una tierra sagrada»; es, «un ambiente diferente absolutamente a Auschwitz», porque «no hay muertos abajo», porque «no es un cementerio» sino un sitio «abierto para todo aquel que quiera recorrerlo. Cada turista —agregaba— es libre de sumarse a esta memoria colectiva como lo decida» (Joel Gunter BBC News, 22 enero 2017).

Sólo superando todo ese cuerpo crítico, entenderíamos despues que la ausencia de una tectonicidad afin con el hombre constructor que mueve y acomoda cosas por un fin, de la que adolece el Memorial, y a su modo también el cementerio español —y que está presente incluso en la mamposteria de una antigua pirámide, como monumento cotidiano que resuelve cualquier enigma con la alusion, no a una arqueología imaginaria, sino a la *esencialidad* clavada verticalmente en la tierra, de un monticulo de piedras como *forma* tradicional del sepulcro—, en bloques no se sabe si huecos o macizos, no se sabe si de la misma altura distintamente enterrados o recortados a distintos niveles por la misma fuerza teórica insondable que los ordenó, no tiene porque dejar de significar para otros, que aún puede ser una *arquitectura*, la experiencia descontraida con un monumento hechos bajo la pauta de una alegoría.

Forma como esencia

Aunque no podría decirce que haya sido una preocupación precisamente *esencial* o *formal* la que asistió originalmente la hechura de cualquiera de estos artefactos *singulares*, sino la búsqueda por parte de sus autores, de una razón causal convincente que les permitiese inquirir metodológicamente la realidad a la que se incorporaban, precisar, más allá de la congruente imprecisión de nuestro lenguaje, dónde estaría situada en ellos la injerencia de lo que se denominaría una *forma* —siguiendo a Kant: la consciencia de la estructura subyacente que arma la mente para ordenar los datos de las *cosas* cuando se nos aparecen como fenómenos sensibles— o una *esencia* —lo invariable de la cosa, lo fundamental y más importante sin lo cual no sería lo que es—, es decir, preguntarse en una acción que se hace posible y a veces necesaria, esa mirada, «qué son» a fin de

cuentas estos artefactos, correspondería a una expectativa que se crea al verlos insertos y funcionando en la cultura. En ese ejercicio, verlos como totalidades insondables y pura superficie, como lo que son y lo que quisieron ser, como el descalce que reune sus interpretaciones, es comenzar a ver una unidad que por sí misma justifica su conservación, porque es la unidad que los determina como obras *formal* y *esencialmente* humanas. Pero si se quiere precisar el problema real de compresión que suscitan, ello amerita profundizar al menos en tres consideraciones más; la inevitable irrealidad en la que se origina este tipo de edificio, bajo un *proceso* anómalo que debe proveerse de un *lenguaje* alternativo al habitual; el contexto en el que se materializa —no otro que el violento mundo creado por los hombres—, y consecuentemente, el modo distinto en que inevitablementa va a participar de la «dualidad» de la que en realidad se hacen todas las cosas al ingresar a ese contexto, y que determinará el matiz o las condiciones de su aceptación o no aceptación por parte de las personas.

Un origen irreal

La fantasia de lo no construido

Si se recuerda al arrogante Howard Roark, en *El manantial*, arquetipo de la figura heroica del arquitecto, probablemente se reviva aquel crucial momento, en el desarrollo de la trama, en el que dejaba en claro que, aunque trabajaba para un cliente, lo hacía sin «subordinar su obra a sus deseos», pues ese cliente no le habría encargado su casa «para darle trabajo», sino para comerciar «por libre y mutuo consentimiento, en beneficio mutuo, porque sus intereses coincidían y ambos deseaban el intercambio».[46] Junto al arquetipo del arquitecto, se definía allí a su cliente ideal; aquel capaz de salirse de sí para encarnar a un hombre general, probablemente inexistente aún, pero que ya habitaba el remoto ideal al que el arquitecto apuntaba.

Superando la alegoría al individualismo que, sirviéndose de la figura del arquitecto, la novela invocaba, no resulta difícil darse cuenta, como decía Juhani

[46] Novela de Ayn Rand, publicada antes de la segunda guerra mundial llevada al cine en 1949, con Gary Cooper en el papel de Roark: lo expresó en la célebre escena de la oratoria de auto defensa pronunciada ante el tribunal que lo encausaba por dinamitar los edificios de un proyecto suyo que había sido alterado. «Ningún creador estuvo impulsado por el deseo de servir a sus hermanos, porque sus hermanos rechazaron siempre el regalo que les ofrecía, ya que ese regalo destruía la rutina perezosa de sus vidas. Su único móvil fue su verdad. Su propia verdad y su propio trabajo para concretarla a su manera: una sinfonía, un libro, una máquina, una filosofía, un aeroplano o un edificio; eso era su meta y su vida. No aquellos que escuchaban, leían, trabajaban, creían, volaban o habitaban lo que él realizaba. La creación, no sus usuarios». «Desde la necesidad más simple hasta la más alta abstracción religiosa, desde la rueda hasta el rascacielos, todo lo que somos y todo lo que tenemos procede de un solo atributo del hombre: la función de su mente razonadora». «esa capacidad es nuestro único medio de supervivencia», «la mente es una propiedad individual. No existe tal cosa como un cerebro colectivo. No hay tal cosa como un pensamiento colectivo. Un acuerdo realizado por un grupo de hombres es sólo una negociación de principios o un promedio de muchos pensamientos individuales».







19. Casa Darwin D. Martin, Frank Lloyd Wright. Buffalo, Nueva York. 1903.
20. Museo de arte Kimbell, Louis Kahn. Forth Worth, Texas. 1963-1972.
21. Casa Bordeaux, Rem Koolhaas. Bordeaux, Francia. 1996-1998. Casa para un ocupante en silla de ruedas.

Pallasma, de que no hay «un sólo gran edificio en la historia de la *arquitectura*» que no haya sido construido para un «hombre general» o idealizado (p.00). Para unos clientes reales proyectó sin duda sus casas usonianas el arquitecto americano Frank Lloyd Wright, pero sin dejar de hacerlo, al mismo tiempo, en nombre de un hombre general «cauteloso de la civilización técnica» (fig.19). Para comunidades reales proyectó Louis Kahn sus edificios públicos basados en abstracciones geométricas de la historia, pero pensando siempre en un hombre general que se reflejase en sus «instituciones» (fig.20). Y para clientes reales proyectaría también sus casas un arquitecto más cercano, como el holandés Rem Koolhaas, pero bajo alegorías nihilistas que, al mismo tiempo, hablarían de un hombre general más bien impasible ante la realidad (fig.21). Eso, en cuanto al hombre ideal para el cual la disciplina proyecta sus edificios. Pero ¿qué hay de los temas?

Una vez, un vehemente Alejandro Aravena, queriendo incluir a toda costa los episodios de la vida cotidiana como parte del proyecto arquitectónico, aseguró que los temas con que trabajaba, eran justamente aquellos que, estando «fuera de la arquitectura», en la vida de las personas, eran propensos a ser tratados «con las herramientas de la arquitectura».[47] Pero esta noble idea, que adjudicaba a la *arquitectura* el poder de «relevar» de algún modo las caracteristicas de la vida diaria, según escribía el autor libanés Hashim Sarkis, aunque positiva, era eminentemente «retórica»; porque por mucho que al iniciar un proyecto, las intenciones se dirijan a que «las personas se involucren» (Aravena), lo que terminará por aparecer sobrecogedoramente representado en las formas materiales de todo edificio *singular*, haya o no involucrado a alguien en el *proceso*, será la inminente capacidad, el inmenso poder que posee la *arquitectura*, no para sublimar lo que podría haberse considerado de antemano «normal», no para «expresar un sentido de realidad» al fundarse en lo que es estrictamente cotidiano, sino al contrario, para «despertar la imaginación» de las personas (Pallasma, p.00) al proponer una «metafora» sobre el *acto* de habitar. *Metáfora* que, justamente por parecer «catapultada en la ciudad como venida de otra parte», por aparecer «en oposición franca a la fuerza de la vida» (Baudrillard, 2004), «desconectará a esas personas de sus necesidades mundanas y la urgencia de satisfacerlas» (Sarkis), para conectarlas a la experiencia de conocimiento que significa el poder vivir, al haber sido hecho visible en la materia concreta del edificio, lo que de otro modo habría quedado ubicado sólo en «sentimientos e

[47] «En tercer año teníamos un taller clave: hacer una casa unifamiliar. Escogías el cliente, el lugar... Todos elegían un cliente excéntrico, un artista por ejemplo. Se tendía a pensar que la calidad del cliente aseguraba la calidad del proyecto». «Quizá porque no soy muy artista. No tengo una agenda con exploraciones conceptuales que quiera desarrollar y para la que necesito un cliente». «Yo hice la casa para un taxista. El taxista existía. Era Morales, un tipo que le ayudaba a mi padre a preparar curanto [una comida del sur de Chile que cuece mariscos y carne bajo tierra] en las fiestas de cumpleaños. Me interesaba ver qué de lo que yo estaba estudiando en la universidad, Palladio o Vitrubio, le importaba a un tipo que tenía que dejar el taxi en la casa porque era su fuente de ingresos o colocaba el refrigerador en el living porque era un símbolo de estatus. Yo me preguntaba: para una persona que todos los días debe coger el transporte público, ¿qué es la calidad de vida? Te preguntas qué puede aportarle la arquitectura a alguien como él. Y qué relación tiene el discurso de la universidad con esa vida.» (Aravena).

imágenes internalizados en la mente» (Pallasma); en ideales abstractos externos a la vida diaria y a la sociedad; o quizá, en una sociedad que no existe, aunque se le crea posible.

Por ello, mientras más se habla de «la instrumentalidad política de la *arquitectura* —aseguraba Sarkis—, más parecerá que lo que en última instancia se quiere», dado este poder formal de la obra *singular* construida, es «proyectar un mundo tangente a la política y al tiempo», que libere a la *arquitectura* «del peso de tener que escoger entre utilidad y autonomía», y en el que se acepte abiertamente que para lo que sirve, como expresó una vez Koolhaas, es justamente para «hacer todo lo que en la cultura no se puede» (1996). En el pensar un edificio —decía el arquitecto holandés—, «lo que subyace es siempre la fantasía de lo que no se ha construido» (2000).

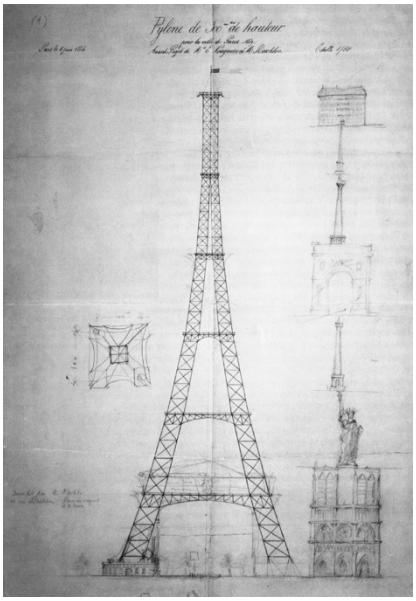
Como escribía Gabriela Silvestri respecto a sus manifestaciones más extremas de la singularidad, basadas en postulados filosóficos y formas de comportamiento de la materia, se trata sin dudas de una arquitectura «intelectual y no inmediatamente sensible», y seguirá siendo así, tal como afirmaba Pallasma, aunque el sistema de referencias, aunque la historia de la que se cargó ese edificio en su viaje metafísico anterior a su in-formación en la materia, no se hubiese buscado en ningún otro lado más que en la propia memoria de unos espacios vividos.

Performar: en busca del lenguaje de lo singular

Son *singulares*, *cosas* modestas hechas con fines utilitarios; como la sala de estar a la que nos enfrentamos al ingesar por primera vez a la casa de alguien; configurada «personalmente» agregando, por ejemplo, a un grupo de piezas modernas, el acento de un mueble de estilo; acaso para expresar, con buen o mal gusto, y al sumarle «algo» de la psicología de la cultura anterior, una opinión sobre ésta más actual, de los muebles combinables.[48] Son generalmente construcciones *singulares*, los artefactos producidos artísticamente; tanto aquellos que, tras seguir la exhortación a abandonar todo soporte convencional, sin método ni propósito, quedaron como simples elucubraciones disfuncionales, o pequeñas «catástrofes» de la cultura, como aquellos otros que algún consenso llevó a la categoría de sublimes, al estatuts de obras de arte; por ejemplo, un cuadro del norteamericano Jackson Pollock, de aquellos que, en una suerte de danza ritual, se le ocurriera realizar salpicando pintura sobre lienzos tendidos en

[48] En referencia a ello, Baudrillard continuaba diciendo que: «Antropomórficos, estos dioses lares que son los objetos se vuelven, al encarnar en el espacio los lazos afectivos y la permanencia del grupo, suavemente inmortales hasta que una generación moderna los relega o los dispersa, o a veces los reinstala en una actualidad nostálgica de objetos viejos». (2004, p.14) Se ha liberado su función. «Ésta ya no queda disfrazada por la teatralidad moral de los viejos muebles, se ha separado del rito y de la etiqueta de toda una ideología que hacían del ambiente el espejo opaco de una estructura humana reificada» (p.16). «en la cisura entre espacio psicológico integrado y espacio funcional fragmentado, los objetos se mueven, testigos del uno y del otro, a menudo dentro del marco de un mismo interior» (p.17)







22. *Torre de David*. Caracas.
23. *Torre Eiffel,* Maurice Coechlin, y Émile Nouguier. 1884. Primer boceto, al que el arquitecto Stephen Sauvestre daría luego un aspecto más estético, persuadiendo a Gustav Eiffel de comprar los derechos y patentar su construcción.
24. *Timbre campana*, fotografía, M. Grez. Puerto la cruz. 2009.

el suelo (fig.19 cap.2),[49] o como la pieza musical que, con la simpleza de tres acordes mágicamente combinados, no importa si en el afortunado accidente de una sola ejecución o en una escritura obsesiva y persistente, logra mover emocionalmente a grandes cantidades de personas, y en la que si se indagase para separar sus aparentes ritmos y cadencias fusionadas, lo que se encontraría, sería esa *parte* fundamental que, por inspiración, talento o incluso azar, ensambló acordes y notas en completa sintonía con lo humano, pero muy difícil de encontrar o replicar. Son *singulares*, podría decirse también, grandes estructuras *regulares* durante el súbito momento en que quedan poseídas por la brevedad de una «catástrofe», como los puentes que colapsan, o los grandes edificios que se incendian o se desploman; o como la Torre de David en Caracas, encargo de un cliente corporativo que, justo antes de concluirse, fue sujeto de ocupación, avalada por el gobierno proteccionista, por parte de centenares de familias (fig.22). Y también son *singuares*, piezas tomadas del repertorio mundial de nuestros más célebres monumentos; como la torre hecha a finales del siglo diecinueve por la gestión del ingeniero Eiffel, tras adquirir la patente de los ajustes estéticos hechos al tosco diseño original (fig.23), o el museo Guggenheim de Nueva York, al proponerse la anómala tarea de explorar el habitar un museo a partir de una inédita concavidad sin ángulos. Y es *singular* también, el modesto «timbre» puesto a la entrada de una vivienda, vulgarmente pragmático para algunos, ingenioso para otros, hecho con lo que pudiese ser un tambor de frenos colgado a modo de campana, y una barra encadenada como percutor (fig.24).

Si el motor creativo tras la construcción del una herramienta *singular*, promueve una avanzada, un movimiento, no exento de talento y azar, que pretende superar la permanencia del soporte convencional o la forma de «realismo» en que la cultura ha contenido hasta entonces el *objeto* del que se ocupa, se entiende, que lo que dentro de ese nuevo marco de referencias va a ejecutarse será, en todo caso, una «variación» sobre la cualidad comunicativa que ya poseía dicho *objeto*, sobre su sentido de utilidad y probidad en tanto herramienta. Se asume, por tanto, que no sería intención de una construcción *singular* el generar un problema de comprensión en los asistentes a su campo de acción; que de modo tácito, le ha sido exigido que se constituya en el vehiculo de una posible «conversación», entre los ejecutantes y las demás personas, planteada dentro de los límites pautados por la propia actividad que se realiza en tanto «lenguaje de lo humano»; que se constituya en un medio, una notación o un instrumento de las memorias musculares e intelectuales del consabido *acto* que de manera distinta quiere sustentar; exigencias en virtud de cuyo acatamiento podrá, precisamente, valorarse la posibilidad de su logro *singular*.

Pero una construccion *singular* no va a contar con un «modo de hacer» que de antemano le garantice un *ensamblaje* correcto; pues no hay fórmula establecida

[49] Pollok. Su relación, consciente o no? con el expresionismo abstracto, como parte el fenómeno singular; de lo concreto e insondable de la aparición anómala de esta obra.

por la costumbre, el uso o la técnica que pueda transformar a toda salpicadura frenética de pintura sobre un lienzo, en un real trance psíquico; a cualquier grupo de acordes, en una melodía sublime; a toda anómala torre o museo, en algo agradable de habitar; o a toda pieza metálica cóncava oxidada, en una campana útil. Así, bien podría afirmarse que, si en la aventura constructiva a la que la herramienta *singular* se lanza, sorteando lo arbitrario, logra funcionar, será porque se hizo justamente de aquello que la cultura o lo social no le proveyeron; es decir, porque logró ensamblarse bajo una *forma* que, después de constituida, pudo ser nombrada y separada como un «enunciado», una «unidad lógica» o una pre-*forma*; como ese principio «performativo» que, como expresaba el filósofo francés Jacques Derrida, es el que adjudica a todo aparato «comunicativo» la autorización para hacer cambios en la *realidad* sobre la cual actúa, por el hecho simple de que sus *partes*, ya sean distintas o imprevisibles, adquieran, al interior de su propio *ensamblaje*, su restitución como elementos culturales autorizados; tal como las palabras, cuando quedan agrupadas bajo el esencial instrumento comunicativo del habla.[50]
La herramienta *singular*, debe probar que su *lenguaje*, de naturaleza individual, puede llegar a ser igualmente funcional.

Ahora bien, si se considera las contrapartes del mismo *objeto*, ya sea las que funcionan como herramientas técnicamente *regularizadas*, o las que lo hacen como construcciones *espontáneas*, se verá que ambas presentan un «proceso» que, abarcando conceptualización, normalización del *acto* sustentado y *ensamble* de *partes*, se expone «transparentemente» a la mirada; ya sea de modo «literal», como en la herramienta *espontánea* —la mesa hecha con una tabla puesta sobre bloques de cemento (fig.2 Int.)—, en la que ese *proceso* queda explicitado dada la identidad individual de cada *parte*, incluida la costumbre de uso como una *parte* más; o de modo «fenoménico», como en la herramienta *regular* —el interruptor en la pared—, en la que ese *proceso*, al comparecer su reproducibilidad como clave de un *ensamblaje* que no necesita mostrarse como un despiece de *partes* para ser entendido, queda tácitamente expuesto como una «verdad». Aunque ello, no les garantiza de antemano un correcto funcionar, cuentan con un «enunciado» o «unidad lógica», con un «modo de hacer» o *lenguaje*, generado por la sabiduría acumulativa de un uso pertinente o conveniente, o aún por la persistencia de un ejercicio constante de ensayo y error transportado desde antes y prolongado en ellas por la cultura o lo social, que se ha naturalizado para convertirse en el denominador común de toda nueva versión que se construya; lo que las hace «naturalmente comprensibles», lo *singular* va a necesitar, para ser autorizado a intervenir la realidad, hacerse de la narrativa, el enunciado, la unidad lógica o el principio performativo, que por su ausencia en la cultura, no le ha sido hasta ahora otorgado.

[50] Derrida, J., 1989, "Firma, acontecimiento, contexto", en Márgenes de la filosofía, Cátedra, Madrid.



25. Ornette Coleman, presentandose en Saturday nigh live en 1979.

Una pieza musical improvisada; artefacto que, sin pertenecer a género alguno, constituye una sintaxis altamente *singular* con la que se intenta recorrer territorios y paisajes tonales y atonales inéditos; pero lo es cuando todo va bien, y se hace de un tono empático, o figurativo, capaz de sostener en el aire la cadencia lograda, moviendo tanto a músicos como escuchas bajo la misma pulsión. A propósito de esa forma extrema de improvisación que es el *free jazz*, decía justamente una vez Ornette Coleman al filósofo Derrida en una entrevista, que «la idea es que, sin intentar dominarla o dirigirla, dos o tres personas puedan sostener una conversación con sonidos; una composición al interior de la cual «los músicos intenten reconstituir un rompecabezas emocional o intelectual, uno en el cual los instrumentos den la pauta». «Me refiero —agregaba el músico estadounidense— a que hace falta que sea… *inteligente* —o *inteligible*—, supongo que ésa es la palabra» (fig.25). En otras palabras, así como a un músico, la propia música, en tanto germen de *singularidades*, le sugiere no trabajar directamente con el material encontrado, sino llevarlo «musicalmente» al oido humano al adentrarse en él desde el *lenguaje* ya dado por la unión de melodía, armonía y ritmo; asimismo, a quien piensa un edificio *singular* desde una determinada *metafora*, será la propia *arquitectura* la que le informará que ésa, será una exploración disciplinar, sólo en la medida en que no se acometa exclusivamente desde un conocimiento programático o estructural, ni tampoco desde una condición asociada directamente a la materia, sino desde el estudio de la propia *arquitectura* en tanto *lenguaje* de lo humano; un *lenguaje* que existe, pero que en casos como ese no estará, ni podría estar, definido de antemano; que habrá que proponer cada vez para cada obra.[51]

La metáfora

Esta *metáfora* construida, que es el edificio *singular* que produce la disciplina [*metáfora*, en tanto «tercera cosa» que, en un arreglo por viabilidad material con las «necesidades de la gente real», el cliente o el encargo, surge de aproximar artificialmente y en una dimensión humana unitaria, otras dos —a la función de uso y su proyección ideal; o a la ficción verosímil y su posible naturalización en la vida]

Si por ejecutarse bajo esa *propiedad performativa*, típica del lenguaje, una herramienta *regular* se asemejaría a un axioma o un discurso, y una *espontánea*, se asemejaría a una anécdota, o quizá a un mito, como modos de sintaxis que además de atestiguar el momento en que fueron «enunciados», autorizan a esas heramientas a intervenir la realidad a la que pertenecen, siguiendo con la analogía lingüística, la figura que mejor definiría a la herrienta *singular*, cuando provista de esa propiedad, es funcional a la realidad, no pareciera poder ser otra más que la «metáfora». La *metáfora*, es esa estructura cuyo *proceso*, como

[51] Materia para Eisenman (p.36).

escribió una vez Ortega, es el de tomar dos *partes* semejantes pero «mutuamente opacas», para procurar —sin que abandonen su identidad y mientras «se resisten a la compenetración repeliéndose», de modo que «la semejanza real sirva en rigor para acentuar la desemejanza real» (p.175)— que la una se sitúe en el exacto lugar de la otra, en una coincidencia «más honda y decisiva que cualesquiera semejanza», (p.174) y en una «transparencia» que se pueda verificar en «el lugar sentimental de ambas» (p.177). La construcción *singular*, en efecto, posee un *proceso* subjetivo, indeterminado e intransferible, en que se articula elementos convencionales desde alguna distinta, o distante memoria espacio-temporal, en que se somete unas *partes* conocidas a una reacción mutua no convencional en la que se extraen sentidos traslapados por el uso habitual, para reimaginar de modo nuevo y rudimentario a la vez, la función que la vida le ha colgado a cuestas a determinado *objeto*. Una versión de él, que se agrega al mundo y que, impredecible desde los códigos de lo técnico o la usanza, se presenta con la tarea autoimpuesta de significar «un procedimiento y un resultado, una forma de actividad mental y el *objeto* mediante ella logrado» (p.174) —como dijera Ortega de la figura literaria—, y que pese a su diferencia, o a causa de ella, producto de cierta vibración emocional o musculación involuntaria que produce en quien la observa o usa, se gana un espacio en la cotidianidad.

Es *metáfora*, esa *comida*, con cuya preparación el artífice recuperó cierto asombro, al aventurarse a ensayar a contracultura respecto a tradiciones y costumbres, con un sabor inédito; eso sí, siempre dentro del *lenguaje* de lo apetecible. Lo son, el memorable partido de fútbol que logra emocionarnos hasta el alma, como si hubiésemos anotado nosotros mismos el tanto de la victoria; o el descenso, pocas veces visto en el transcurso de una ola de esa magnitud, en que el surfista logra salir de la base del agonizante tubo de agua, cubierto por la espuma del reventar, y llega hasta la orilla aún montado en su tabla; construcciones ambas, que más emocionan en la medida en que más se identifican con las capacidades del propio cuerpo y las reglas, naturales o artificiales, implícitas en la ejecución (fig.26).[52] Lo es, una pintura del noruego Edward Munch, de aquellas que, en su arribo «expresionista» al siglo veinte, hacían visible materialmente, con caudales de fibras o sombras que emanaban de unos cuerpos uniéndose a otros, el paso de fuerzas vitales como la angustia, la melancolía o la ansiedad (fig.27), lenguaje con el que logró hablarle al observador en su propia capacidad de representar, rayando, un sentimientos; tal como hacen los niños al trazarlo desprejuiciadamente en el papel, o al «narrarlo» atribuyéndole cualidades como «pesado», «negro» o «peludo».

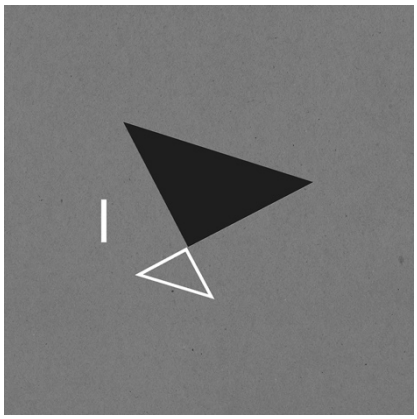




26. Surfista en Punta de lobos, Chile.
27. *Consuelo*, Edvard Munch. tinta sobre papel, 1894.

El último lenguaje común. De la luz a la violencia

[52] Resumiendo además; sacado del cortometraje y libro de 2015, *The fisherman's son: the spirit of Ramón Navarro*. Publicados por Patagonia, dirigido el film y editado el libro respectivamente por Chris Malloy, para Farm League; narra en nombre del activismo ambientalista, la historia de Ramón Navarro, el hijo de pescadores de Punta de Lobos en Chile, en una única ejecución sobre una ola, resume el largo proceso de «llegar a ser alguien» en Hawái, logra el reconocimiento como surfista.



28. *Composición*, Friedrich Vordemberge. 1940.

El último intento de asumir la preexistencia de un *lenguaje* disciplinar que, como en la música, simplemente se aplicase a la hora de la construcción textual o sintáctica de la herramienta que sustenta materialmente el *acto* de habitar, sucedió durante ese trance, en los años de entreguerras, en que, en una distinta concepción del hombre y sus productos, la disciplina se sumó a la creencia de que se arribaba a «una nueva etapa en la vida de la humanidad» (Moneo, El croquis, p.00), en la que bajo el *proceso* de una rápida «racionalización», se llegaría a un estado de «progreso y felicidad» sostenido. En ese escenario, y en una idea de «continuidad», si cada disciplina técnica, artística e intelectual de las que producían la base material del mundo, respetaba su propia racionalidad, al hallar su libertad compositiva y su realidad constructiva en el trabajo exclusivo con sus elementos originarios, se arribaría inefablemente a una racionalidad común. Si para ser racional, una pintura debía limitarse a usar el pigmento, la forma y el color, en estructuras bidimensionales abstractas referentes sólo a si mismas (fig.28), y asimismo debían proceder la poesía, la escultura o la música respecto a sus materiales originarios, la *arquitectura*, para alinearse a aquel espíritu, debía producir sus edificios sólo a partir de *partes* y elementos constructivos, estructurales y espaciales hechos expresamente con ese fin, y dentro de un ánimo de reproducibilidad que los convertiese en herramientas sociales en las que las personas pudiesen identificar una cierta belleza técnica, evolucionando inmanentemente asociada a los modos de producción. Esto era, lo que estaba llamado a constituir ese «estilo ecuménico y universal» capaz de forjar, para la *arquitectura*, «un *lenguaje* único y exclusivo» pero que permitiese todas las variantes posibles (Moneo).

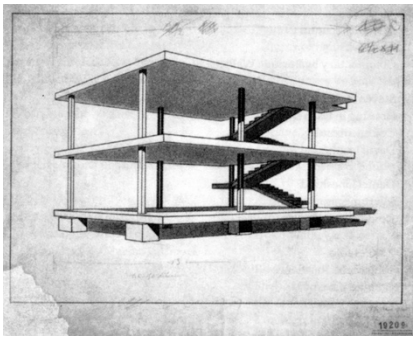
Pero el hombre real, ante la emergencia de los grandes eventos, económicos sobre todo, que se sucederían a partir de los años cincuenta —armamentismos, esciciones entre realidades productivas y sociales, grandes expansiones urbanas en ciudades en que «todo comenzaba a adquirir valor antes de materializarse», y en general, trances irreversibles hacia una cultura de masas y una sociedad global de consumo—, pasaría a habitar un mundo que, cada vez más inhóspito ideológicamente, ya no vería asidero posible en ese pacto racional. Pero el hecho de que en la *arquitectura*, al menos, ese pacto hubiese surgido en procesos casi científicos en diferentes instancias alrededor del mundo, sin mayor contacto entre ellas, remitía enseguida lo elucubrado, tanto en lo teórico como en lo social y lo técnico, a una intuición real de que las cosas sí se habían estado «moviendo hacia adelante» (Colquhoun), y por lo tanto, de que lo que había quedado materializado en edificios concretos durante ese periodo, sí eran unos ideales universales que venían auténticamente de un pasado o tradición, y que estaban sinceramente orientados hacia un posible futuro de «felicidad y progreso». En ese sentido, las propiedades constructivas, formales y éticas de un «funcionalismo»; la razón vital que teóricos como Gideon o Pevsner trasladarían a la *arquitectura* desde unas estructuras ingenieriles, o los supuestos dogmas de

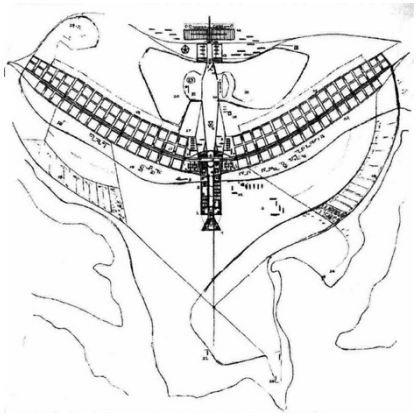
una «forma que sigue a la función» o de una «máquina para habitar» —como la ideada por Le Corbusier, al aproximar un automóvil al Partenón, sugiriendo que la belleza racional de un prototipo industrial podía ser afín a la belleza ancestral de un edificio, o que su casa prototípica, basada en el sistema «dominó», podía estar llamada a iniciarse como una suerte de «cabaña primitiva» dentro de esa nueva mitología en que la belleza del edificio iba a coincidir con la posibilidad técnica de su plena socialización (fig.29)—, pasarían a ser criterios que quedarían consignados, si bien al ámbito de unos prototipos ahora inaplicables masivamente, también al ámbito de unas sinceras, sobrecogedoras y *singulares metáforas* elaboradas sobre el modo humano de construir materialmente.

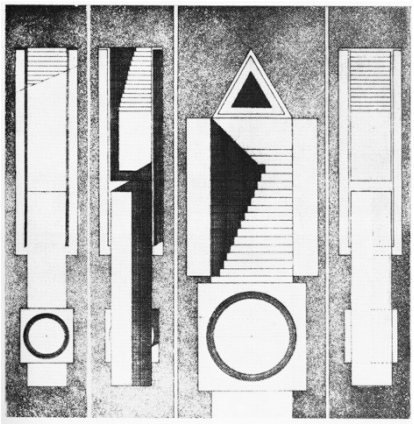
El arte, en el sentido opuesto, había comenzado a trabajar desde hacía tiempo, diluyendo más bien «las fronteras entre lo artístico y lo emotivo», tratando a la pintura, la escultura, la literatura o la *arquitectura*, como palabras que no definían las operaciones mixtas o eclécticas que, en el marco de una reflexión profunda sobre la contingencia de lo contemporáneo, se habían empezado a suceder (Krauss). Asimismo, al interior de la disciplina de la *arquitectura* todo andar, al principio aparentemente «luminoso y urbano» (Scully, p.8), se había comenzado a sustituir progresivamente por otro más «denso, primitivo y violento» (p.8); y «la Babel» en la que se había comenzó a vivir, bajo un *acto* de habitar «plural, diverso y multiforme» (Moneo, El croquis, p.00) definido como una radical indeterminación, reclamaba cada vez más, desde lo «ecléctico, fluctuante y alternativo como principio primero y básico» (p.00) pensar la construcción de la *forma* del edificio, en tanto objeto individual «salido de la decepción» (de Solá Morales, 1996, p.52), tal como los objetos del arte, en absoluta autonomía y conciencia de su irreproductibilidad.

Algunos insistirían en seguir trabajando para descubrir las bases estéticas de un pensar racional. Artefactos como los sugeridos por los angustiosos dibujos de Friedman (fig.?>), los que configuraron Brasilia o Chandigard (fig.30), los que surgieron del organicismo de los cincuenta (fig.31), o incluso los juguetes analógicos salidos de «ansiedades teóricas» como el posmodernismo, en los setenta y ochentas, que consideraban que la memoria también era materia susceptible de ser normalizada (fig.32), intentarían perpetuar aquella *metafora*.

Lo propio comenzarían a hacer, bajo búsquedas basicamente *tectónicas*, los arquitectos del movimiento moderno, al sentir la confianza suficiente como para desglosar de modo autorreferente la propia *metáfora* moderna, y comenzar a crear órdenes trazados sobre teorías y reflexiones personales. Después de todo, esas instancias no sólo habían sido legítimos intentos por resolver el eterno problema de «asegurar al hombre una base existencial» (Norberg-Schultz, 1999, p.204); con ellas podía, además, hacerse lecturas heterogéneas de la realidad bajo la garatía de poder expresarlas luego dentro de un *lenguaje* ya establecido; lo que ayudaría enormemente a traducir lo proyectado arquitectónicamente, en beneficios para la vida común de las personas. Louis Kahn, por ejemplo, propondría deducir la *forma* del edificio, aunque *metafórica* y de *proceso*







29. *Casa Domino*, Le Corbusier, 1914.
30. *Brasilia*, Plan piloto, Lucio Costa. 1960.
31
32. *Monumento a los partisanos*, Aldo Rossi. Segrate, Italia. 1965. Planimetría.

singular, de inquirir al proyecto sobre el «origen» del uso al que estaría destinado; lo que remitiría a una preexistencia que el hombre común identificaría de modo intuitivo, como el *lenguaje* de ese orden funcional ancestral. Lo ejemplificaba, el arquitecto americano, con la construcción hipotética de una «escuela». Esta escuela —decía— bien puede presentar una respuesta funcional adecuada, que «no exceda los límites métricos y presupuestarios», pero al mismo tiempo, podría haber olvidado el *espíritu* que en «origen» guió la construcción de escuelas —ese «comienzo de toda actividad estable del hombre» en el que se encuentra «toda su riqueza» (p.10)—, resultando en que sus espacios, «aunque agradables», «sean pobres y no reflejen al hombre que enseñaba bajo el árbol» (p.10), se hayan olvidado de «lo que una escuela quiere ser»; de «tomar conciencia de la *forma* escuela» como *lenguaje* (p.11).

Pero, como lo habría expresado Moneo, eventualmente la *arquitectura* disciplinar, ya no estaría dispuesta, ni obligada, a pasar «de la asunción a la convención adoptando las maneras de un modelo»; y entraría en conciencia, de lo necesario de asumir la impostergable labor de incluir en el proyecto una gran cantidad de subjetividad que antes no se había considerado; ciertamente proveniente de la «materia», cuando era tomada directamente de la cultura; pero sobre todo, del «universo personal de los individuos» (de Solá Morales, p.52). A partir de entonces, pudo explorarse lo cognitivo mismo, y proponese la conciliación arquitectónica de las visiones que las personas construían, desde lo externo y lo interno, desde su sentido de lo colectivo y su intemperie física y de sentido; desde su racionalismo y su empirismo. Tal construcción demandó, desde luego, la apertura disciplinar a «posiciones especialmente experimentales» en el uso de la *forma*, el espacio y la materia; y a una mayor libertad de experimentación perceptiva en la construcción de significados a través de las sensaciones y las emociones.[53] Aravena, describió una vez la situación, como un «extraño fenómeno» que ocurrió «durante los años sesenta o setenta», en el que «la *arquitectura* comenzó a pedir libertad creativa [para] realizar un montón de experimentos artísticos, que quizá representaron un aporte a algún *lenguaje* formal», pero que en su «búsqueda de autonomía artística», tratando problemas que «sólo le interesaban a otros arquitectos», lograron que «pagaramos el altísimo costo de la irrelevancia» (2012). Hacia el último cuarto del siglo veinte, la situación derivó, un tanto cínicamente, como exponía Moneo, en «una nueva confianza en lo arbitrario»; confianza —agregaba— que «con menos remordimiento, lo exaltó; no sólo en términos culturales, sino también, en una nueva adecuación a un papel consumista y propagandista», que comenzó a actuar

[53] Revertida básicamente en la construcción de moradas a partir de la experiencia de los lugares mismos; es decir, «la percepción fenomenológica de los lugares y una construcción a partir de esta experiencia». Experiencia en la que pasa a predominar la «realización personal, producción experimental, plena libertad estética»; «la experiencia individual, la primacía de lo privado, el antimonumentalismo, la incorporación de materiales y técnicas antropológico vernaculares»; la búsqueda de un «grado cero» (1996, pp.60-61).

bajo «la hipótesis de que cualquier *forma* podía convertirse, en manos del arquitecto, en un edificio».

Christian Norberg Schulzs, ya había planteado, por alla en los ochenta, que efectivamente, en manos de la disciplina, un edificio puede ser «cualquier cosa»; pero señalaba que el compromiso disciplinar consiste justamente en lograr que esos «símbolos no descriptivos que no proporcionan conocimiento sino directrices para el comportamiento»; que esos «fenómenos que la ciencia consideraría ilusiones»; o que esas propiedades que son «totalidades inmediatamente dadas de tal naturaleza, que el *lenguaje* [habitual] se queda sin palabras» ante ellas, (p. 41) sean entregados a la percepción como *partes* insertas en el vehiculo de un *ensamblaje* que, en su funcionalidad como herramienta, las «concretice» en un sistema coherente que logre transmitir «su totalidad fenoménica» (1989, p.42); que sea soporte de la posibilidad de convertirlas, aunque no habitual, en un *lenguaje*. Moneo, lo explicaría después en sus propios términos, al decir que, si el pecado de la *forma*, era el ser capaz de moldear la masa del edificio en grandes deformaciones, o «transformaciones tipológicas y lingüísticas», la posibilidad de absolución recaía exactamente en esa misma capacidad de la *forma* —sobre todo desde el momento en que «buena parte de la historia, puede ser entendida como el denodado esfuerzo que algunos arquitectos han hecho para que se olvide aquel pecado original de la arbitrariedad»—, pero redirigiendo esta vez el esfuerzo aplicado en el hacer el edificio, y bajo un recurso «linguístico», que el arquitecto llamó «formatividad», a lograr que éste dé como «razón de su hacerse», el buscar «la coincidencia entre el objeto físico y tangible al que se ha llegado, y los principios lógicos que estuvieron presentes en su origen». Algo que Koolhaas, simplificaría al máximo al opinar que, el «esfuerzo» de hacer *arquitectura*, radicará en aceptar que, además de ser «extremadamente raro que todas las fuerzas que necesitan coincidir para hacer que un proyecto proceda, sucedan al mismo tiempo», lo crucial será «ser disciplinados sobre cómo cada operación debe al final involucrar una narrativa»; un *lenguaje*.

La construcción de un lenguaje propio. Lo contraintuitivo

Moneo, expresaba en una oportunidad, que peter Eisenman, más que ensayar un nuevo *lenguaje* con cada edificio individual, desde la seguridad de un método formal perfeccionado en cada obra, fue construyendo en el tiempo el proyecto continuo de la incidencia en sus obras de una «propiedad textual», sobre la cual, desde luego adquirió un dominio. Se trata de una extrema «habilidad en el manejo de todo aquello que con tanto empeño exploró al comienzo de su carrera», y sin duda, de «la faceta más innovadora de su trabajo, a pesar de que haya necesitado de inusitados y no siempre consistentes argumentos para sostener aquel perfume de continua novedad que le permitiera sobrevivir» (p.8). En sus primeras casas, ese *lenguaje* se manifestó como la «separación del cubo (…), en la apertura de una grieta que al mismo tiempo separaba la forma básica



33. *Max Reindhardt Haus*, Peter Eisenman. Berlin. 1992. Modelo.









de sí misma y enlazaba las dos entidades a través de su diferenciación» (Foster, p.12) (fig.13 cap.1). Permaneció en sus proyectos intermedios, en «la invención de una arqueología de la que emergía la olvidada memoria colectiva», y en la que «todo el poder pasaba a manos del *lector*…» (Moneo, p.6) (fig.33). Y volvió a manifestarse en proyectos más recientes, como «imaginarias fuerzas de desplazamiento que magnificaban eventos (…) intrínsecos a *procesos* del más remoto origen y de insondable futuro» (Foster, p.18), tal como sucede en el Memorial del Holocausto (figs.30-31).

Otro ejemplo de ello, es el propio trabajo de Aravena, en el que la «materia», o esos «temas que interesan a todos», como él mismo lo expuso, se someten al conocimiento disciplinar «específico de la arquitectura, que es la *forma*». «Yo estudié —explicaba— una disciplina que me entrega fórmulas para traducir a *formas* esas cuestiones intangibles que preocupan a cualquiera», diciendo *formas*, a aquellas *metaforas* empleadas de modo muy distinto en cada caso, y «formulas», al *lenguaje* personal, adquirido con la práctica, aplicado a todas ellas. Cada obra del arquitecto chileno, como explicaba Sarkis, tras estudiar cuidadosamente el programa con el cliente, arroja una respuesta, originada fuera de la arquitectura, que parece simple, pero que siempre propone una posibilidad de habitar muy distinta a aquella de la que él mismo o los usuarios partieron; porque es la habilidad que ha desarrollado el arquitecto en el tiempo, y por la que será recordado, de «extender el habitar a un momento ¡eureka!»; la solución perfecta. Pero es llevar las cosas a su *lenguaje*, a una suerte de ecuación que siempre se resuelve en relaciones volumétricas de «gentil monumentalidad», «no por ser más grandes de lo normal, sino por ser ambiguas sobre su escala», por evitar la construcción tectónica, y por «lograr una sensación de desplazamiento suprimiendo la temporalidad de la tecnología y la familiaridad de elementos tectónicos, como columnas o ventanas»; unas *formas* que «parecen haber aterrizado siempre desde algún otro lugar, desalineadas, tentativas pero atrevidas y ligeramente fuera de escala y tono en su materialidad». Para el centro de innovación de la Universidad Católica (fig.34), «los laboratorios tenían que ser tanto oscuros como bien iluminados»; pero «¿cómo mantener la solidez del exterior mientras se conduce suficiente cantidad de luz al interior?» Para la caja-mirador en la ruta del peregrino, o la casa Ocho quebradas (figs.35-36), la solución fue suspender precariamente unas cajas en el aire; pero «¿cómo mantener cajas juntas y al mismo tiempo tensamente desbalanceadas?», «¿cómo lograr un efecto de inmaterialidad con materiales?»; pues buscando el momento ¡eureka! «El placer que uno experimenta en el primer encuentro con la silueta de las Torres Siamesas» (fig.37), o con cualquiera de estas obras , concluye Sarkis, «no se desvanece»; y tiene que ver con esa apertura del sentido, cuyo cierre es «una posibilidad que podemos albergar mientras habitamos, pero que como

albergamos de modo diferente cada vez que habitamos diferente, permanece abierta».[54]

En los edificios *regulares* y *espontáneos*, el *lenguaje* con el que el observador o usuario lo entiende es intuitivo, en el edificio *singular* en retrospectiva si vemos, siempre ha sido contraintuitivo; es condicion de la *singularidad*. Simplemente le estas hablando en otros términos. Se establece para un grupo de obras, para una trayectoria.
Hasta aquí, una parte de la incomprension, ahora la otra, que es dónde va a aparecer, el contexto.

34. *Centro de innovación UC*, A. Aravena. Campus San joaquín, U. Católica de Chile. 2014.
35. *Casa ocho quebradas*, A. Aravena. Los vilos, Coquimbo. 2014.
36. *Mirador las cruces*, A. Aravena. Jalisco, Mexico. 2010.
37. *Torres siamesas*, A. Aravena. Campus San joaquín, U. Católica de Chile. 2005.

El violento mecanismo de las herramientas

La expulsión del paraíso

Si tratamos de evocar la que habría sido nuestra impresión del mundo durante la infancia, probablemente recordemos haber experimentado un estado de felicidad; ciertamente porque nos sentíamos inmortales, pero además, porque sin pedir que estableciésemos comparaciones sobre lo que contenía, ese mundo al que nos enfrentábamos se nos aparecía como algo bueno y plenamente unificado. Como lo habría expresado Kubrick una vez, si bien empezamos la vida la «con un impoluto sentido del asombro» y «una capacidad de experimentar un pleno goce hasta por algo tan sencillo como el verdor de una hoja» (1968, p.00), con el concluir de la primera edad, en una suerte de «expulsión del paraíso» (Simmel), comenzamos gradualmente a ver «la muerte y el dolor por todos lados», y con ello —agregaba el cineasta— a «perder la fe en la suprema bondad de las personas».[55]

[54] Hashim Sarkis. *¿Es elemental? (No)*. Sobre la arquitectura de Alejandro Aravena. Dice Aravena: «En el tema de la vivienda social pasaba una cuestión bien concreta: con el dinero público se podía entregar apenas una parte de la casa. Después la gente amplía esas construcciones que reciben hasta estándares de clase media. Nosotros lo que hicimos fue que ese potencial de clase media que la gente trata de alcanzar, fuera hecho gracias al diseño y no a pesar del diseño. El objetivo final era que la familia obtuviera el subsidio de una vivienda que no fuera un techo para protegerse de la intemperie, sino una herramienta para superar la pobreza. Finalmente, el subsidio de vivienda es el traspaso de fondos públicos a fondos familiares más grande que una familia recibe en toda su vida. Es una política orientada a la propiedad y todos nosotros esperamos que nuestra vivienda aumente de valor en el tiempo». «cuando no alcanza la plata, en vez de hacer una casa chica, es mejor hacer la mitad de una casa buena, para que la gente la termine. La evidencia muestra que una familia puede vivir razonablemente bien en 80 m2, pero la plata alcanza para construir 40. Nosotros planteamos construir esos 40 metros como la mitad de una casa buena, no como una casa chica. Esa vez, la directora de la escuela, Sarah Worthington, me dijo que ideas como esa en economía me podrían hacer ganar el premio Nobel. Supongo que las ideas que importan son simples, pero no obvias. Son evidentes después de que alguien las dice» (2016).
[55] Georg Simmel, el sociólogo y filósofo de la urbe, ilustraba esta separación en efecto, con la metáfora de la «expulsión del paraíso»: «¿No es realmente la maldición de todos los hombres —apuntaba el teórico alemán— que podamos disfrutar de una cosa sólo diferenciándola de su opuesto?», «¿Acaso el pecado no nos ha expulsado del Paraíso justamente para enseñarnos a reconocer el bien y el mal, es decir, para que ya no podamos gozar del bien por sí, en su dicha autosuficiente, sino siempre bajo la condición del

Ya de cara a la adultez, en un mundo revelado como manufactura de los hombres, «la muerte y la decadencia habrán comenzado a impregnar nuestra conciencia y a erosionar sutilmente nuestro *joie de vivre*, nuestro idealismo, y también nuestra supuesta inmortalidad» (Kubrick). Para entonces, nos habremos hecho plenamente conscientes de la radical intemperie a la que nos encontramos expuestos; que no es sólo la intemperie física que se manifiesta en las necesidades de nuestro cuerpo, sino también la intemperie «de sentido» que se presenta al percatarnos de que «el hecho más terrible del universo no es que sea hostil, sino que sea indiferente»; el que nos entregue una vida carente por sí misma de sentido, o al menos, que vale la pena vivir sólo si se le construye un sentido.[56] Y la construcción de ese sentido vital personal, continente en adelante para nosotros, de todas las demás cosas, no podrá ser formulada más que dentro de los límites del mundo tal como ha sido hecho; es decir, dentro de un territorio que, armado sobre la unión de dos tradiciones violentamente reduccionistas —la

mal que se le contrapone, como si sólo fuera una victoria que no puede producirse sin vencidos?» (2007, p.25)

[56]Kubrick: para aquellos de nosotros que de alguna manera nos las arreglamos para lidiar con nuestra mortalidad. Justamente la falta de sentido de la vida obliga al hombre a crear su propio sentido. ... si es razonablemente fuerte —y afortunado— puede surgir de este crepúsculo del alma hacia un renacer del *élan* de la vida. Tanto por su conciencia del sinsentido de la vida como a pesar de ella, puede forjar una sensación fresca de afirmación y propósito. Puede que no recupere el mismo sentido puro del asombro con el que nació, pero puede dar forma a algo más duradero y perentorio. El hecho más terrible del universo no es que sea hostil sino que es indiferente; pero podemos reconciliarnos con esta indiferencia y aceptar los desafíos de la vida al interior de los límites de la muerte —cuán mutables el hombre sea capaz de hacerlos— nuestra existencia como especie puede alcanzar un genuino significado y realización. Por vasta que sea la oscuridad, debemos proveernos de nuestra propia luz. (Kubric, the PlayBoy interview, 1968 by)

«Ambas concepciones de la vida, el individualismo moderno y el colectivismo moderno, por muy diferentes que sus otras caras puedan ser, son, en lo esencial, el resultado de una situación humana pareja, solo que en etapas diferentes. Esta situación se caracteriza, gracias a la confluencia de una doble falta de hogar, el cósmico y el social, y de una doble angustia, la cósmica y la vital, como una complexión solitaria de la Existencia, en un grado que, posiblemente, jamás se dio antes. La persona humana se siente, a la vez como hombre que ha sido expuesto por la naturaleza, como un niño expósito, y como persona aislada en medio del alboroto del mundo humano. La primera reacción del espíritu al conocer la nueva situación inhóspita es el individualismo moderno, el colectivismo es la segunda». «En el individualismo la persona humana se empeña en afirmar esta situación, en revestirla de una meditación positiva, de un *amor fati* universal; se esfuerza por levantar la ciudadela de un sistema de vida en el que la idea declara que desea acoger la realidad tal como es. Por lo mismo que es expuesto por la naturaleza, el hombre se siente individuo de un modo tan radical como ningún otro ser en el mundo y acepta su ser expósito por lo mismo que significa su individualidad. Y también acepta su soledad como persona, porque únicamente la mónada en medio de otras mónadas puede sentirse como individuo en forma extremada y ensalzar tal estado. Para salvarse de la desesperación que le amenaza en esta soledad, el hombre busca la salida de glorificarla. El individuo moderno posee, esencialmente, un fundamento imaginario. Este carácter imaginario representa su talón de Aquiles, porque la imaginación no alcanza a dominar de hecho la situación dada. La segunda reacción, el colectivismo, se produce en lo esencial como consecuencia del fracaso de la primera. La persona humana pretende esta vez sustraer su destino a la soledad, tratando de sumergirse por completo en uno de los modernos grupos compactos. Cuanto más compacto, más cerrado y más potente sea este grupo, en tanto mayor grado se sentirá libre de ambas formas de intemperie, la social y la cósmica. Ya no hay motivo alguno para la angustia vital, puesto que basta con acomodarse en la 'voluntad general' y abandonar la responsabilidad propia ante la existencia, que se ha hecho demasiado complicada, en manos de la responsabilidad colectiva, que se muestra a la altura de todas las complicaciones. Y tampoco hay motivo ya para ninguna angustia cósmica, porque en lugar del universo, que se ha hecho tan inhóspito que ya no permite, por decirlo así, celebrar ningún contrato con él, tenemos a la naturaleza tecnificada, que ésa si que la sociedad ha dominado o parece que podrá dominar. La colectividad asume la seguridad total. Esto ya no es imaginario, aquí rige una espesa realidad, lo general mismo parece que se ha hecho real, pero, en su esencia, el colectivismo moderno está afectado por la ilusión. Se ha establecido el contacto fundante de la persona con el 'todo', que abarca la masa de los hombres y funciona con tanta seguridad, pero ningún contacto ha tenido lugar de hombre a hombre» (Buber, pp. 142-144).

«interpretación materialista a ultranza», en que lo único que cuenta es «la explicación material» de las cosas, y ese otro principio «tan metido en los huesos de la gente y que no da lugar a reflexión», como planteaba el biólogo chileno Francisco Varela, en que debe hacerse aparecer, después de la materia, «una etapa trascendente», un Dios, hecho no pocas veces a semejanza del hombre—, va a solicitarnos que toda acción y decisión la realicemos «inevitablemente confrontados con la *realidad* de la separación y de la oposición» (Sato, 1998, p.14), acatando el «delicado y complicado drama», «de amor y odio, ansiedad y placer», de un mundo cuyas bases objetivas, cuyos cimientos de realidad, han sido «planteados en términos esencialmente duales» (p.14).

Es ese, un estado de cosas que se va a expresar, tanto en las más habituales decisiones que tomen las personas —que por ejemplo, y como decía Varela, «en un materialismo de lo más bajo», «pueden ser muy cristianas y al mismo tiempo de un reduccionismo a ultranza, y a lo único que le hacen confianza es a las pastillitas» al momento de curarse—, como en la *forma* final de todos nuestros bienes y *herramientas* —o su *concepto*, que es lo que a fin de cuentas evoluciona en la cultura como objeto *concreto*—, luego de que la inteligencia que los produce los haya hecho subsidiarios de esa «dualidad» implícita en la inteligencia mayor que configura al mundo, asegurando así su participación natural como engranajes a cuyo través pueda fluir transparentemente la vida.

Una pequeña munición

Bastó que contemplase un día, la sóla posibilidad de dar a mi hijo un comprimido que regulase su hiperactividad —de aquellos que, similares a la anfetamina, incrementan los niveles de dopamina inhibiendo su recaptación—, para que se hiciese enseguida visible el campo de fuegos abiertos que, como una pequeña munición, la gragea atraviesa; los más severos, acusando incluso una mala diagnosis masiva del supuesto trastorno en virtud del lucro percibido por la industria farmacéutica. Falsedad verdadera, o santidad infernal del pequeño artilugio, que por momentos lo asemeja a una «bala» (fig.38); esa otra minucia tecnológica que, calculada en aspectos clave, como la velocidad con que entra en un cuerpo o el daño que le causa, bien podría considerarse un ingenio usado para el mal; pero no sin que surja enseguida la reflexión complementaria, de que también podría salvar vidas, al usarse como elemento puramente intimidatorio, o porque, como también fue calculado en su plan, quede alojada en fragmentos en el cuerpo que impacta minimizando el riesgo de que al salir hiera a alguien más, o perfore quizá, el fuselaje de un avión en vuelo; remota posibilidad que de seguro más de alguna vez uno se habrá figurado posible al estar a bordo de una aeronave, convertida durante esos breves segundos en un potencial vehículo de muerte.

Otro breve trance de horror, esta vez asociado a la suposición del fuego y el metal en esquirlas abriendo la propia carne, es el que podría sentirse, tras el cinturón





38. Bala.
39. Coche bomba detonado por un atacante suicida en las afueras de un estadio deportivo en Helmand, al sur de Afganistán. Marzo de 2018.

40. *Vivienda de desarrollo vertical*, fotografía, M. Grez. Santiago Centro. 2016.
41. *Edificio Banmédica*, fotografía, M. Grez. El golf, Santiago. 2004.
42. *Mall Parque Arauco*, fotografía, M. Grez. Las Condes, Santiago. 2014.
43. *Sala de multicine*, fotografía, M. Grez. Santiago. 2016.

de seguridad, en espera del cambio del semáforo y junto a una hilera de autos estacionados, al oir la noticia sobre la detonación de un coche bomba al otro lado del mundo (fig.39). Una figuración que probalemente se disipe cambiando la emisora o subiendo el vidrio; entre otras cosas, para no respirar el humo emitido por algun motor próximo. Polución, de la que ni el conductor por encenderlo, ni el concepto mismo del motor de combustión, serían del todo responsables; sobre todo si se asume que éste último, es sólo un paso necesario antes de que, tras no tener que seguir quemando petróleo, baje un ángel de alas eléctricas a masificar la nueva solución.

Matarnos mutuamente con químicos, balas, coches bomba o nuestra propia polución, no sería así, más que dar plena continuidad a una prerrogativa que habría existido desde la introducción, en el conjunto de los enseres del insipiente animal *instrumentificum*, de aquellos destinados al ataque y la defensa; prerrogativa que se habría perpetuando en todo el utillaje arrojado luego por una constante sucesión de distintas ideas de «modernidad»; las cuales, influenciadas por la vida urbana de las ciudades, pudieron prometer siempre la felicidad, pero sólo bajo la posibilidad latente de nuestra propia destrucción.[57]

Moradas habituales

Dentro de esta «felicidad» urbana, envase de nuestras costumbres, van a aparecen como *partes* cruciales, las moradas *regulares* que produce la *arquitectura* «desarrollada desde aproximaciones profesionales»; *herramientas*, que como a todos los demás objetos aplicables a fines concretos en la habitualidad, vamos a percibir promediando sus contracaras; esta vez, sobre el marco funcional del sistema infraestructural en el que contribuyen a construir el paisaje urbano.

Allí aparece la torre de viviendas; una «costura» mediante escaleras, ascensores y montantes de agua y electricidad, de una pila formada por la misma unidad repetida verticalmente (fig.40); un artefacto ante al cual puede pasarse, de no desear en absoluto como habitáculo, a participar de él incluso con una solidara cuota de placer, al asumir su restricción espacial como un beneficio arrojado al resolverse el habitar como problema colectivo.

La torre de oficinas, por su lado —cuya síntesis podría ser esa esbelta curva apuntando al cielo emplazada en esta ciudad (fig.41), que puesta sobre espejos de agua, evoca cosas tan disímiles como una pluma, una vela de barco, la hoja de un cuchillo, o incluso una encarnación monumental del *Pájaro en el espacio* del escultor Brancusi—, bien puede aparecer inicialmente ante la mirada como una *forma* escultórica relativamente libre; pero enseguida se va a anteponer, a esa

[57] Una voluntad de *modernidad*, tal como habría dicho Marshal Berman, en el sentido de aparecer en la vida diaria como un constructo que pretende contribuir con un entorno que «nos promete aventuras, poder, alegrías, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos».

percepción, ese otro *ser* que vive en ella; un agudo instrumento que, bajo un recurso plástico, ajusta la impronta de un símbolo corporativo, al usufructo del máximo de área rentable según el polígono resultante de respetar las restricciones normativas de las líneas rasantes de zonificación.

¿A qué llamar «el edificio», al referirnos a la estructura que conocemos como *shopping mall*? Desde una mirada funcional, *el edificio*, bien podría ser el espectacular evento que se desarrolla cuando la estructura está llena de gente; el traslado de la idea de una plaza, al interior de este museo de las mercancías que diluye sonidos exteriores, como el de las propias pisadas, y cuyo perímetro, salvo en el plano que indica «usted está aquí», no se puede percibir desde el interior (fig.42). En él, como escribía el teórico Sanford Kwinter, «el centro queda tan alejado de la piel, que el exterior ya no puede hacer sus revelaciones», pasando así, la enorme escala, a impresionar sólo por «el hecho tonto de su propia existencia». Pero cuando los locales cierran y quedan encendidas sólo las pocas luces necesarias para desalojar a los últimos visitantes, la percepción se invierte; y como en un *pinball* que se apaga, o una caja musical cuya tapa se cierra, al cesar la «verdad ficticia» del alucinante espectáculo, el *edificio* pasa a ser lo que queda tangible; un frío contenedor, que podría ensamblarse en cualquier lugar, calculado con la «imprecisión» de un mecanismo que no guie a las personas en sus movimientos, sino que las induzca a una deriva laberíntica de mínimo roce. Deriva, similar en esencia, a la que ofrece el edificio de multicines al cinéfilo antes entrar a una sala; lugar, esa sala, que junto a otras similares, habrá configurado la espacialidad del recinto en uno, de entre muchos arreglos posibles. Sala además en cuyo interior, provisto de altavoces, focos y difusores de aire articulados tras un material oscuro, que esconde tanto al oído el origen del sonido, como a la mirada la posibilidad de engancharse en alguna reminiscencia, podrá ese cinéfilo escoger una butaca para participar, al apagarse las luces, del sofisticado fenómeno cultural en el que, de la mano de la industria cinematográfica, se ha convertido la escogencia de una película (fig.43). En ambos casos, se trata de las dos caras de un artefacto que se equiparan al considerarse lo que éste manifiesta como cosa útil; lo que en términos pragmáticos implica su reducción a una «caja»; a saber, que la caja vale justamente por el contenido diverso que su neutralidad es capaz de sujetar en su interior. Un espacio «fluido» que va a permitir incesantes «movimientos de ida y vuelta entre la ficción y la realidad» (Ito), y que va a asumir una «posición amoral» (Kwinter) respecto a la correlación entre la acción de ser construido y la de participar del espectáculo que contiene; vale decir, respecto a la alternancia posible entre los roles coercitivos y pasivos que, en el ámbito de las relaciones humanas, lo sustentan, y que dictan que dos intenciones opuestas sí pueden convivir en un mismo individuo sin que necesariamente tenga uno de esos roles que predominar sobre el otro.



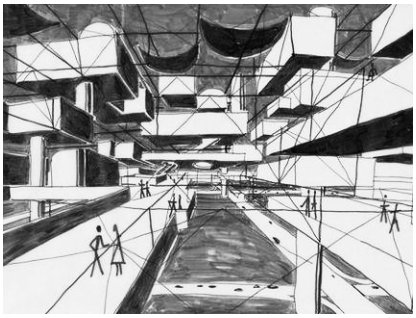






La alucinación general





44. Reflejo de un cerro cubierto de «ranchos», sobre una fachada de *curtain-wall*. Caracas.
45. *Proyecto Ciudad espacial*, Yona Friedman. 1958. Perspectva. MoMA.

En este enraizarse, pragmático y connatural en la vida, estas moradas se han ido relacionando estrechamente entre ellas al promover su desarrollo al interior de sistemas que facilitan su repetición; climatización, ascensores, estructuras metálicas y cerramientos; como el versatil *curtain wall*, en cuya omnipresencia se reflejan personas, árboles, edificios y hasta los cerros distantes, que en algunas ciudades de Latinoamérica permanecen cubiertos de «ranchos» o «favelas» (fig.44). Reflejo, éste último, que además de sugerir figuraciones como la de una compacta ciudad medieval, dadas las leves variaciones de ángulo entre cada paño de vidrio, compone una suerte de tapiz de retazos, o de *collage* cubista, que para alguna mirada intencionada, y a proposito de las viviendas *espontáneas* que quedan ilusoriamente fijas a la reticula ortogonal, bien podría evocar aquellos dibujos propagandisticos que, en los sesenta, hizo el arquitecto y urbanista Francés Yona Friedman, ilustrando un posible urbanismo social consistente en alzar megaestructuras sobre las ciudades, dentro de cuyos marcos pudiesen los ciudadanos sujetar orgánicamente, según sus necesidades, edificios reales (fig.45).

La amalgama de «todo» este aparataje, en lo que escuetamente podría denominarse «realidad», más allá de cumplir promesa alguna sobre un entorno integrado más amable, despliega al menos una condición general —o «genérica» como la llamara Rem Koolhaas por ocurrir en todas partes y «en enormes cantidades»— capaz de atar varios de los cabos que constituirían, de esa *realidad*, sus distintas determinaciones.

«La gente puede habitar cualquier cosa —decía Koolhaas—, y vivir en ello la miseria o el éxtasis»; con lo que «puede que estas ciudades que tenemos —agregaba— realmente hayan sido deseadas así»; y que «en toda su impersonalidad, tengan la capacidad de proveer el mejor contexto para la vida» (1996); un escenario neutro o vacío que queda predispuesto para ser llenado con las obras subjetivas de cada vida individual. «Cuando caminamos por una ciudad —había escrito décadas antes el teórico de la arquitectura Colin Rowe— y vemos luces que proceden de un interior (…), imaginamos una sociedad de un esplendor sin igual de la que nos vemos fatalmente excluidos», pero de la que a la vez no nos sentimos «lo que se dice desposeídos», porque en ese «curioso comercio entre lo visible y lo no revelado —añadía—, sabemos perfectamente que también nosotros podemos erigir nuestro proscenio privado, y al encender nuestras luces, aumentar la alucinación general; que por absurdo que pueda ser, nunca deja de resultar estimulante» (1998, p.68).

Este es el territorio que recibirá a la pieza única o «de autor», a la *herramienta singular* que es el edificio producido por la disciplina de la *arquitectura*; territorio en el que su *lenguaje* contraintuitivo, articulado a su condición de *metáfora, ensamblada* bajo un *proceso* anómalo, generará el *problema* de su comprensión; territorio, en el que tácitamente participará de unos sistemas de

movilidad de personas, información y bienes, que lo harán entrar al conflicto en el que se esperará muestre sus dos caras —la cierta y la falsa, la lícita y la ilícita, la legítima y la ilegítima—, una ocultando parcialmente a la otra, pero la otra siempre allí, para iniciar el dialogo entre opuestos que permitirá emitir juicios y opiniones sobre el uso consciente de ese inevitable mecanismo de ocultación, en el que como en Derecho, lo que queda es remitirse a las pruebas.

Lectura dual del edificio

Un espectacular colapso en la materia

No es excesivo volver a recordar, que el edificio *singular* que produce la disciplina de la arquitectura, comienza siendo nada más que un pensarmiento; el de cómo sustentar el *acto* de habitar desde las coordenadas únicas de una situación, tanto física como ideológica, particular. En ese pensamiento inicial, en el que aún no es nada, pero potencialmente es «cualquier cosa»; en el que aún no responde a tipos, normas ni deformaciones infligidas por leyes físicas, pero ya posee vastos espacios y formas hechas en «materiales», incluso *metafísicos*, sacados de cualquier región del amplio espesor cultural del mundo, este edificio, al habérsele considerado un cosa habitable, y que puede construirse materialmente, ya posee, al menos en un «plano trascendental», una existencia concreta.[58] Con lo que, si un día tras realizarce el proyecto de su factibilidad, realmente se construye, la tarea conceptual llevada a cabo, habrá sido análoga a la de apuntalar ese pensamiento irrestricto a las leyes fácticas del «plano pragmático» de la vida diaria; y subsecuentemente, la tarea formal llevada a cabo, habrá sido equivalente a dotar visiblemente a una materia *regular*, forjada en las leyes y tipos habituales de la construcción cuantitativa, de una súbita plasticidad en la cual poder exhibir una inteligencia propia que antes, por definición, le habría sido clausurada —como al ladrillo de Dieste; o como al hormigón de Villanueva. «Siempre he utilizado el hormigón. Todo el mundo usa este invento francés —decía el arquitecto japonés Tada Ando— pero yo quiero crear, con un material al alcance de cualquiera, sólo con ayuda de la geometría y las dimensiones, un espacio que nadie más sea capaz de crear».

La mirada entonces, probablemente sin el asombro e incondicionalidad del niño, ni la voluntad de desensamble teórico del adulto, levemente intimidada, o atraida tal vez por una discreta admiración, enfrentará esta maniobra *metafórica*, virtuosa y «paradójica» en que ha quedado atascado al edificio —al tener que modelar su contenido justamente en la materia de la que pretendía emanciparse— tratando de entenderla intuitivamente. Pero dada la ausencia de

[58] Definir plano transcendental.

su *proceso*, como costumbre o tecnicismo, en los mecanismos de la vida diaria, ese intento de comprensión no podrá sino consistir en una serie de preguntas implícitas que interpelen su proyecto: ¿por qué puso en equilibrio contenidos materiales e inmateriales mediante la inexactitud de sistemas analógicos, poéticos o de indagación fenoménica en los «laberintos» que nuestras necesidades de permanencia y trascendencia dejan en la psique?, o e el mismo sentido, ¿por qué simula la acción de una fuerza que, al momento en que se realiza la *arquitectura* —al ser habitada— no está presente como condición ambiental? Y en consecuencia, ¿es realmente inevitable que la *forma* del edificio, aunque no esté hecha de lo que su constructor, en cuanto tal, podría haber dejado ver a los demás sobre su *proceso*, deba entenderse «intelectual» y no naturalmente; deba interpretarse antes de pasar a habitatarse?, ¿a qué inexactitud se debe realmente la forma de comprensión que requeiere, dado el exceso de significado en el que su *lenguaje* queda inmerso? Con lo que, ¿en qué medida es una *arquitectura*, si el origen de una sería como un «reconocer» en la agrupación material, el individuo o el colectivo, un hacerse natural con las cosas? (Heidegger).

Como todo lo producido, a fin de cuentas por la propia mecánica del mundo, este artefacto también va a ofrecer a la mirada, las dos caras de su *dualidad* congénita expuestas como contracaras a una deliberación transparente. Pero a diferencia de los artefactos *regulares*, en que los límites del *lenguaje* intuitivo o contextual de su uso pragmático, consignan esa *dualidad* al terreno de una *verdad* consensuada, lo indeterminado del *lenguaje* contraintuitivo o acontextual de ese uso exploratorio, poético, o hasta «místico», que propone este artefacto *singular*, la consignará en cambio, a una funcionalidad que va a depender del tipo de injerencia que, la propia mirada en una desición libre y voluntaria, atribuya a ese plano *trascendental* en que el edificio preexiste, sobre este plano pragmático. El edificio entonces, ante la mirada, no sólo va a radicalizar su sentido hacia una de las caras de su *dualidad*; se va a poder «leer» además, en una de dos maneras radicalmente opuestas y excluyentes. Una, aquella pragmática y *trascendental* en que, como acto de fé, se le reconoce a ese plano *trascendental* en que el edificio preexiste, una existencia concreta como parte fundamental de la realidad. La otra, aquella lectura «profana» que reduce la supuesta *trascendentalidad* de ese otro plano, a uno más de los artilugios prácticos de este.

La lectura trascendental

Es la que obtiene un observador o usuario que ha decidido que el edificio *singular* ante él, es una construcción de éste plano, *pragmático*, que conserva su alma firmemente conectada a aquel otro, *trascendental*. Al dirijirle la mirada a su *ensamblaje* material, sin esperar que se manifieste transparentemente lo acostumbrado, se dejará atrapar en su «opacidad»; condición que confía, representa literalmente su «existencia más allá de su propia realidad» (Baudrillard, p.22); *opacidad* física, que es como un «puente» —en el mejor

sentido simmeliano— que ha sido tendido para transitar comprensivamente de ida y vuelta entre esos dos planos, para acercar fenoménicamente el *lenguaje* intuitivo que se conserva de la experiencia anterior con edificios *regulares*, al *lenguaje* contraintuitivo de esta nueva experiencia. El edificio *singular*, en esta lectura, es un «prototipo de utopía», pero no en el sentido de un «deber ser» puro y prístino, o un estado óptimo que nunca va a existir, sino por instalarse como un *texto*, o vehículo de diálogo socialmente funcional, que en el sentido más pragmático, solucionará un conflicto al «ajustar» la espectacularidad y potencia lírica del colapso ideológico del edificio, a la resolución de unos compromisos de uso práctico; quedando como testimonio concreto de que, aunque en su viaje previo como un simple «pensarmiento», haya pasado «por el desvío, la contradicción y la desestabilización», mostrando «ese costado enigmático, ininteligible incluso para quien lo creó» (p.22), hundió raíces en la propia realidad, para descubrir unas posibilidades de transformación que ya estaban en ella.

Así, en esta lectura, el edificio *singular* se hace ante la mirada, de una belleza equiparable a la maniobra cautelosa y virtuosa, como decía Baudelaire, del objeto «moderno» y siempre «nuevo», que aunque trabaje con lo «repulsivo y horripilante», con «lo transitorio, lo fugitivo y lo contingente», logrará siempre exponerlo como la otra mitad de «lo eterno y lo inmutable» (2005, p.34); que «sintetiza», como dijera Adorno, de forma «no violenta lo disperso».[59] Que como célula de «utopía o distopia», como decía Koolhaas, participa en una carrera «a favor y en contra de la corriente», aceptado lo real sin renunciar a su idealismo (2012); que a pesar de ser «síntesis de la *culturalización*», o «metástasis» de cultura en la que vivimos, como diría Baudrillard, se mantiene «perfectamente en contra» (2004. pp.37-38), abriendo «un agujero» para sembrar una más de las razones por las que «seguir viviendo en un universo tan pleno, determinado y funcional» (p.22).[60]

La lectura profana, o el taller del Dr. Frankenstein

La lectura *profana*, sería entonces aquella que ejecuta la mirada de un observador o usuario, que ha hecho a esta «pieza única», que es el edificio disciplinar, sujeto de una ancestral «forma de sospecha racional, y enseguida moral, contra lo

[59] Respecto al objeto que constituía su propia *Modernité*. Su ensayo de 1863 *El pintor de la vida moderna*, se centraba en las dimensiones transitorias, fugaces, contingentes de la experiencia moderna, y esa experiencia no debía limitarse a captar un elemento eterno, sino también expresar «un elemento relativo, circunstancial» como «la época, la moda, la moral, la pasión» (p.18 de Baudelaire); el mirar la experiencia cotidiana implicaba atrapar el «movimiento rápido» (p.21 de Baudelaire) que encontramos «en la vida trivial, en la metamorfosis diaria de las cosas exteriores» (p.30 de Baudelaire) (Frisby, p.255). Forma en Adorno.

[60] Como *Parque Cristal* (figs.6-7-8 cap.1), que a pesar de tener que responder a un cliente corporativo obsecado en la consabida torre prismática, su pensamiento y proyecto desplegaron la *metáfora* de una *arquitectura* tropical, ciertamente maximizando el vidrio, pero minimizando su impacto al crear simultáneamente el interior de un vestíbulo totalmente tropical; componenda que, dentro de su compleja textualidad, dejó al cliente satisfecho.

singular» (Hopenhayn, 1997, p.39), experimentada en todos los tiempos contra todo mecanismo de autodeterminación que se opusiese a lo colectivo. Recuérdese por ejemplo, cuando la torre de París apareció a finales del siglo diecinueve. Aunque ya estaba predestinada a convertirse en patrimonio del mundo, y monumento más visitado, fue incomprendida por los intelectuales de la época, quienes a la avalancha de críticas sobre el menoscabo al perfil de techos bajos del plan de Haussmann, sumaban lapidarias observaciones; como la de que era una fea estructura «desnuda» parecida más bien a una «lámpara de calle», una «chimenea de fábrica» o un «esqueleto de atalaya»; o la de que, «el único lugar en París donde se podría comer sin tener que ver su horrenda presencia», como decía Guy de Maupassant, era el café que estaba a sus pies. Se trataría en esencia, de la misma sospecha que Nietzsche habría radicado drásticamente en una «voluntad de esclavo», y contra la cual se habrían manifestado duros «anhelos de singularización social como el escepticismo y el nihilismo» (p.40); y que como continuidad del «pacto metafísico moral, socratismo - platonismo – cristianismo – iluminismo - ideología de masas - cultura de masas - mercado», habría resumido la historia «del universal contra el *singular*, de la identidad contra la diferencia, y del resentimiento de los pares frente a los impares» (p.40). Rechazo, por lo demás, que se habría constituido en uno de los necesarios motores de esta cultura occidental planteada «en términos básicamente duales».[61]

Este lector, que probablemente no suela indagar existencialmente en otros aspectos del *ser* de las cosas, habrá decidido así, que el edificio *singular* ante él, es una construcción hecha en este plano, que invita a vivir la experiencia de conocer lo que no podría ser sino la «simulación» de ese otro plano *trascendental*, que se sabe no existe. Porque si existiese; si ese plano fuese real — diría quizá un profesional dedicado a la construcción masiva de hábitat; un canal de comunicación económico, político o de consumo tal vez, o simplemente un sentido común de orden práctico—, sería como «enfrentar la pretendida realidad del mundo a su ilusión radical» (Baudrillard, p.19), pasando, la *herramienta* social que es el edificio *regular* que conforma el grueso infraestructural del paisaje urbano, a no ser ya una verdad última sobre el sustento material del *acto* de habitar, sino una más de las «narrativa» escritas sobre ese *acto*; una suerte de pesadilla platónica en la que lo *regular* cobraría en seguida trazas de irrealidad. Es el *ensamblaje* del edificio *singular* entonce, el que bajo esta lectura, debe aparecer como un mecanismo «ilegítimo» que sustituye el habitar real. Ilegítimo, en tanto inversión prescindible, que no es una *arquitectura*, si se acuerda en llamar así a aquello que constituye una de las cosas esenciales del hombre; más

[61] Recuérdese que para Nietzsche, como la autodeterminación portaba una solución a la ambigüedad de todo intento anterior, como poseía innata una radical ruptura sin concesiones, era lo que terminaba por conjurar siempre una sensación de angustia, de «falta de confianza en el individuo para singularizarse, vale decir, para crear su propia visión de mundo y afirmar la diferencia ante las ideas de los demás» (Hopenhayn, 1997, p.38). Nietzsche indefectiblemente iba a asociar ello a la moral del esclavo, moral que no solo iba a buscar «conjurar la amenaza de la singularidad invocando una identidad propia que pretende encarnar una esencia universal: quiere ejercer poder sobre esa diferencia, constituirse en su verdugo».

aún si su falta, a diferencia de las finanzas, la salud, la política o la propia infraestructura de las viviendas sociales, no va a producir muertes ni descalabros. Ilegítimo, por cuanto suplanta una de nuestras más básicas herramientas, haciendo justamente lo que un edificio no debería hacer: separarse voluntariamente, en tanto pura *cosa*, del «objeto» cultural democratizado que ancestralmente la contiene, sin poder ya participar de ese juego de contingencias que ha acompañado siempre el pensar la *forma* edificio como la de un utensilio social reproductible, hecho al ritmo de todo y con todos, y que permite a las personas verse a sí mismas como los únicos constructores de su entorno.[62]

Ese umbral de aproximación, monumento o testimonio de aquel plano *trascendental* al que metafórica o literalmente alude este edificio singular, sería entonces, en esta lectura, el despliegue de un mero «histrionismo» al que la *forma* es proclive; un elemento disciplinar que crea la ilusión necesaria para que el arquitecto active su creatividad y ejecute un constructo intelectual que, como un guión cinematográfico o teatral, como una máquina que manipula sensibilidades, sirva para construir un hermoso cascarón que actuará como manifiesto sobre uno de los lugares a los que, en esa sobreentendida ficción, podría haber arribado la *forma* de nuestros habitáculos. Un cascarón, por lo demás, que vuelve a ser una *arquitectura*, cuando un consenso académico, teórico, histórico o crítico, lo eleva a la categoría de objeto «erudito» cuya misión es la de revelar algo *esencial* sobre el habitar; misión para la cual ese *ser opaco* suyo, aparece plenamente cognoscible ante una lectura «docta»; capaz, como no lo es la levedad de la mirada común, de deshacer en retrospectiva el *proceso* de su *forma*. Y esta cualidad «intimidatoria», no hace sino sumar positivamente a las cualidades generales de ese mecanismo histrionico que, a fin de cuentas, es un *fenómeno* que la realidad habitual ha permitido que exista; y que sin necesidad de entender más allá de la potencia lírica de su fantástica superficie, a la altura del mejor arte moderno, se puede asumir como una *forma* de comunicación «ya vista» pasible de ser manejada, en el más terrenal de los planos, por la gestión de diversos mercados de intercambios y consumos simbólicos; instancia, para participar en la cual, coopera aportando su singularidad para ensamblar un gran *objeto* de uso práctico en la cultura.[63]

A ese objeto, imagínesele como una gran vasija o matriz, en cuyo interior, los tipos del edificio *regular* y los contratipos *regularizados*, antes intransferibles, del edificio *ingular*, colisionan rompiéndose en *partes* que reaccionan agrupandose a las de naturaleza opuesta; provocando que la eterna *forma* edificio se repliegue y dilate sobre sí misma. Lo obtenido, se convierte así en un repositorio de léxicos,

[62] Noción exacerbada por la visión marxista sobre la necesaria condición utilitaria de todo lo producido, y hoy por ideas como la sostenibilidad, la equidad o la justicia urbana.

[63] Un sujeto que pretenda verlo en sí mismo y entenderlo desde la primera confrontación; supondría la mirada de un observador «ajeno a todo cuanto ha sido el arte desde Mallarmé y Cézanne» (Quetglas, 1999, p. 28) es decir, ajeno al intencionado hermetismo que siempre habría caracterizado a un arte moderno en el que lo importante es la experiencia misma de quedar atrapado en ese trance, para extraer alguna reflexión de la experiencia misma de «encontrarse con una opacidad» (p. 28) sin tener que saltar inmediata y transparentemente de vuelta al mundo.

partes y propiedades que, separadas histórica, teórica o técnicamente como elementos individuales transportables, pueden servir tanto a la academia como a los sectores profesionalizados de la disciplina y en general, a una cultura de masas. Sirven a la academia, cuando se busca implementar un aprendizaje más amplio sobre el sustento del habitar, y se entrega a los estudiantes como un imaginario, más espectacular que comprensible, acompañado de una suerte de licencia para hacer del proyecto del edificio, «cualquier cosa». Y sirve a los sectores profesionales que invierten y construyen cuantitativamente, al poder reasignar esas *partes* como «mejoras» o símbolos de contemporaneidad que incrementen los valores de intercambio allí donde lo estándar ya no pueda hacerlo. Recuérdese, por ejemplo, el gesto ilusorio de doblar la losa y convertirla en muro, repetido hasta el cansancio en obras comerciales e industriales, al margen de su valor como exploración arquitectónica derivada de la noción filosófica del pliegue. Recuérdese, la forma de caja flotante, que al margen de la experiencia arquitectónica de cualificación espacial de un interior, fue usada como solución externa para las casas seriadas de condominios que necesitaban aparentar arquitecturas de avanzada; recuérdese, el léxico austero de la arquitectura moderna o el minimalismo, usado para «expiar las culpas en lugares de fuerte concentración del capital»; o el poder de imagenes *símbolo*, usadas al cerrar y unificar intrincados procesos de infraestructura y discrepantes programas en ciudades culturales, comerciales, políticas o de negocios.[64]

Bajo esta lectura finalmente, cómo poder sentir empatía hacia un artefacto que despierta un sentimiento, justamente empático, de estar junto a otros en la incertidumbre de no saber si lo que lo anima, es lo mismo que en otras regiones de la realidad, priva a las personas de un sentido de comunidad más profundo, de una conexión realmente interna y menos condicionada, de una mayor libertad para explorar la simplicidad, o de un habitar que sí se relacione con el lugar al reunir cosas por un fin que se realice en el sentimiento de estar allí todos, o cualquiera, por el mismo motivo.

En esta lectura, la *arquitectura* habrá pasado a transformarse en una mera hipótesis; en un «querer» a toda costa que el compuesto se sostenga por sí mismo sólo por el hecho de haberle sido insuflada —como la chispa que, incierta sobre si portaba o no el secreto del asiento del alma, usó sobre la materia muerta el Dr. Frankenstein— una presunta vida. Un producto, que aunque su presencia se asimile tarde o temprano dado el peso de la confrontación cotidiana, bien podría carecer de identidad humana, y pasar a representar aquello que, sin nunca haber podido adquirir un nombre entre las personas, amenace con destruir lo que éstas han aprendido a apreciar.

[64] Gabriela Silvestri: «...forma, como un manuscrito que debe ser explicado. un arte altamente abstracto en sus operaciones, significados que excedan su eficacia utilitaria, técnica y aún de sensibilidad. al repertorio visual de un público educado por explosiones visuales», «las imágenes extrañas no sólo no violentaron la recepción pública, sino que fueron acogidas con inmediato entusiasmo».

Inmersión en la verdad del edificio singular

Conjetura

Ante el «problema de comprensión» que el edificio «singular» producido por la disciplina de la *arquitectura* crea en el observador o usuario, al aparecer en su cotidianidad dando sustento material al *acto* de habitar de un modo distinto y único, suscitando cuestiones como: ¿cuál será su verdad? o ¿qué es en concreto?, la más obvia solución, de entre aquellas aplicables a la mirada dirigida, parciera ser la de intententar entender su «proceso»; es decir, la de intentar desocultar y separar la inusual suma de elementos que concluyó en esa «forma» *singular*. Es muy importante, en ese sentido, la pregunta sobre la «verdad» del edificio; porque, si bien normalmente no se cree en una sóla *verdad*, sino en la coexistencia de varias, dominando una dependiendo desde dónde se lea, en otra consideración, de corte más bien existencial, el propio hecho de estar percibiéndose colectivamente un *proceso* constructivo, no puede sino exponerse como una *verdad* de orden fáctico, y pasible además, de cognición. Pero lo que queda implicado de modo estructural en esta tarea delegada a la mirada ante el problema de comprensión de este edificio *singular*, es el asunto de su «concresión». Porque si bien la pregunta de «¿qué es en *concreto*?», con el término *concreto* usado en su acepción más habitual —para nombrar lo que es «real y efectivo»—, se convierte en una suerte de juicio sobre el aporte social de su diferencia, la misma pregunta, pero con el térmnino usado en la más pragmática como profundamente filosófica de sus acepciones —como «lo sólido o compacto de un agregado de *partes* en un *todo*»—, se convierte en algo realmente crucial en relación a la mirada dirigida; porque pasa a referirse directamente a que la incomprensión que en ella se origina, se podría revertir examinando el propio fundamento perceptivo de ese origen; porque la pregunta, de ese modo formulada, asume las consecuencias de pasar a equivaler a: «¿cuáles son y cómo se relacionan las *partes* que forman ese *todo* que es el edificio?», o bien: «¿puedo desandar su *proceso* y desglosarlo en mi mente, ya que está hecho de una sumatoria de *momentos* individuales que pueden, al menos en teoría, ser cognoscibles?»

Puesta en un marco existencial, toda *cosa* que percibamos, existirá, porque siguió un *proceso* que, en lo material como en el resto de factores que la hicieron estar en ese tiempo y espacio precisos, puede suponerse una constitución o agregado de *partes singular*; una *concresión*. Así, todas las *cosas* son *concretas* de manera única y plena ante nosotros, y aunque sólo veamos de ellas lo que nuestros sentidos pueden percibir, el resto tambien sería cognoscible con la debida «intencion» puesta en la mirada. He alli un modo de conocer el *proceso* de una *cosa*. Veamos.

¿Qué es lo concreto?

En un habla habitual, *concreto* y *abstracto* son términos opuestos. Suele llamarse *concreto* a aquello que, «directamente usado» (Dewey, p.150), contribuye con una marcha coherente del mundo —una decisión aplaudida como correcta, un bien adquirido de común acuerdo—, y *abstracto* por tanto, e incluso con un dejo de negatividad, al «fragmento» exento que sin aplicación respecto a la «irregular *forma concreta* de la que fue arrancado» (p.148), sólo queda enviar de vuelta, como habría señalado una vez Ludwig Feuerbach, al ámbito de «lo que no entendemos, de lo que no somos capaces» (1967, p.339) —una elucubración de la imaginación que se nos dé a leer, por ejemplo; o alguna de esas pinturas que, porque no refieren a nada conocido, prefiere remitirse, sin realizar esfuerzos por entenderlas, al dominio genérico de la pintura «abstracta» (fig.12 cap.5).[65] Pero cuando en nuestra *conciencia* relacionamos intuitivamente una *cosa* al *objeto* —natural, conceptual, imaginario, social, técnico o cultural— que la contiene, y denominamos a ello: el «proceso cognitivo de la percepción», se verá que lo que acciona este motor, es nada menos que el movimiento sincopado de una *abstracción* sobre una *concreción*, pasando entonces esas dos nociones a entenderse, ahora correctamente, como mecanismos inseparable y estrechamente complementarios.

La radical e inaccesible totalidad de las cosas

[65] El llamado arte «abstracto»; termino que se atribuye al pintor ruso Vasili Kandinski (1866-1944), cuando luego de inspirarse contemplando una de sus pinturas naturalistas cabeza abajo, se propuso hacer cuadros que «no representaran nada». Era un compartimiento de la sensibilidad puesto aparte para ser visitado voluntariamente por aquellos que se sientan llamados a vibrar sensiblemente con la idea de lo pictórico puro. En *La deshumanización del arte* (1925) José Ortega y Gasset, ya había tratado fenomenológicamente el asunto del entonces nuevo arte no figurativo. A su juicio, este arte «divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. (…) Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra». Si «no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros pero que evidentemente son distintos». Para quienes no lo entienden o no comparten sus fundamentos de este impulso, que respondía al anhelo general de las vanguardias artísticas posteriores a la primera guerra mundial por eliminar los elementos representativos para conservar la materia puramente artística, es algo puesto aparte de toda conexión posible con la realidad, que invade el terreno que se había dedicado a transcribir al lienzo la perspectiva de lo que el ojo veía; aspectos que desde ciertos sectores se consideraron teñidos de ideología. Hacia 1965, se lee en un Diccionario Soviético de filosofía: «Abstraccionismo: Una de las direcciones fundamentales del arte burgués moderno, la que pone de manifiesto con mayor nitidez la degradación a que ha llegado la cultura del capitalismo. (…) Sus fundamentos gnoseológicos son el subjetivismo y el idealismo, con lo que se separan arte y vida, se contraponen los aspectos racionales y los emocionales (intuitivos) del proceso creador, la forma artística y el contenido ideológico. (…) Sustituye la plasmación de la belleza y del dramatismo de la realidad, inherentes al auténtico arte, por la expresión de cierta 'realidad espiritual' mística, de una 'energía intuitiva', de alguna 'vibración' del subconsciente humano. Lo característico del abstraccionismo es la total destrucción de la imagen artística por medio de la distorsión extrema de las formas reales, la mudanza de las imágenes en un caos de manchas, líneas, puntos, planos y volúmenes sin significación alguna» (Rosental y Ludin, 1965, p 1-2).

—«No era más que un zorro igual a otros cien mil, pero lo hice mi amigo y ahora es único en el mundo» —decía el *Principito* refiriéndose a esa «propiedad» que, si bien en adelante iba a poseer el animal en su contacto con los otros, no iba a constituir para nadie más, como para él, un conocimiento directo. Así se nos presenta también la persona que se tiene al lado, que al oler o expresarse de esa manera tan única, nos habla de pronto de esa frágil existencia en la que, si faltase la menor vicisitud ocurrida a cualquiera de sus ancestros, no estaría probablemente allí, junto a nosotros. Así es un pensamiento al estarse pensando; una *cosa* que, como decía Jung, va a deducir, inducir y analizar, al tiempo que va a incluir elementos obsesivos, mágicos, intuitivos y lingüísticos en una proporción y relación que no se dará nunca más. «Para sí», es también el cuadro abstracto en la pared, cuyo verdadero *rojo*, es el que nadie está viendo. Así se presenta el martillo que yace en la caja de las herramientas, conservando, en el desgaste por el roce sucesivo de mi mano, cruciales historias que no voy a recordar nunca más; como sí recuerdo, en cambio, algunas de las que conserva la vieja mesa de madera; en la aureola que hay en su superficie laqueada dejada por un vaso caliente apoyado, o en los dibujos que aún están en su revés, y que hice de niño, cuando suponía estar bajo ella en el interior de una pequeña casa; un contenido que, siendo parte de lo *concreto* de la mesa, es sólo significativo para mí. También es única, por el hecho de ser ahora mía y ocupar ese lugar que no parece poder corresponderle ya a nada más, la vieja bicicleta que acabo de adquirir. Y lo es, aunque esa propiedad de «ser ahora mía», se haya anexado a las vidas anteriores que el vehículo traía consigo, y que han quedado grabadas en la intimidad de su mecanismo; una suma que, si por un lado constituye el principio vital que la hizo llegar a mis manos, por otro, y pese a que se esté manifestando en un sinfín de huellas de un uso anterior, no podré nunca conocer en totalidad (fig.1).





1. *Varias bicicletas y la misma*, fotografía, M. Grez. Santiago. 2008.
2. Dibujo hecho por un obrero en el muro estucado, antes de pintarlo. Santiago. 2018.

Así se presenta una casa a sus nuevos ocupantes, después de ser dejada por los anteriores; como una experiencia que va a entregarles un enorme monto insondable de vivencias acumuladas; levemente visibles los signos de algunas, en los golpes en esquinas de paredes y puertas, en los vestigios de revestimientos anteriores, en la apariencia de ese segundo piso completamente emancipado del proyecto original; o dadas únicamente a la intuición otras, como en la fenomenal secuencia que debe haber quedado registrada entre las sucesivas capas de pintura aplicadas en las paredes interiores con el paso del tiempo; la más superficial, acabando de cubrir el área más clara dejada por un cuadro retirado, la mancha oscura de un cuerpo apoyado reiteradamente en el mismo lugar, o quizá el desgaste ocasionado por el roce persistente de un mueble; y la más profunda, tapando quizá el dibujo erótico hecho por algún obrero en el muro recién estucado (fig.2), o el diagrama con que se comunicó a una cuadrilla, el desvío de alguna tubería.

Así se presenta la ciudad que asoma a la ventana; suma inaccesible, excepto para la ciudad misma, de los recorridos subjetivos de los habitantes locales, que se



3. *Abrazo*, fotografía, M. Grez. Santiago. 2009.

mueven como entre fotogramas de una película ya vista, y de los visitantes, que circulan absortos en nuevas configuraciones, pero hechas con piezas habituales como las de un ajedrez. Así se presenta el estadio en el que se celebra un juego, cuyo verdadero ser yace en la suma inaccesible, excepto para el juego mismo, de todas las miradas de los asistentes. Así se presenta, el incendio que yace bajo la columna de humo en la ventana, y cuya mayoría de elementos, aún para quien lo presencia de cerca, incluso si vivía en una de las casas afectadas, permanecerá oculta. Así, aparece el abrazo que dos se dan más allá, cuya imagen calza inicialmente en la del gesto formalizado, pero que bien podría estar sellando un encuentro que ha cambiado para siempre el curso de la vida individual que cada uno tiene en frente (fig.3); como puede también estar sucediendo, en algunos de los encuentros que ocurren entre las personas que salen alternativamente, acompasadas al fluir de la ciudad, de la boca de entrada al tren subterráneo. Y así es la tristeza plasmada en el rostro de la persona que cruza la calle; una «*cosa* tristeza» que, vista desde afuera, y como expresaba el filósofo español José Ortega y Gasset, «no es triste», pues lo único «horriblemente triste», va a ser siempre la tristeza como el sentimiento «*concreto*, único e individual» (1995, p.103) sufrido por ese alguien, y bien que tampoco se le presente en sí mismo, sino haciendo presa parcialmente en las otras emociones que alternativamente mitigan e intensifican su dolor.[66]

Desde el más nimio ensamblaje material del pequeño artefacto técnico reproducible, hasta los grandes artefactos *singulares*, como el edificio que produce la disciplina; desde un breve pensamiento a la más vital de las experiencias, toda *cosa* a la que se dirija la mirada, será un cuerpo «situado» en

[66] «Más aun: esa reacción subjetiva no es sino el acto mismo de percepción, sea visión, recuerdo, intelección, etc. Por esto precisamente no nos damos cuenta de ella; tendríamos que desatender el objeto presente para atender nuestro acto de visión y, por tanto, tendría que concluir este acto (...) nuestra intimidad no puede ser directamente objeto para nosotros» (1995, p.177). Pero como la tristeza sentida posee alguna propiedad que depurada yace en la palabra «tristeza», así como en el rostro de la persona triste, y que es común a todas las tristezas porque no se refiere a particularidades —justamente al modo en que Locke lo sugería para el caso de las ideas generales—, lo escrito por Ortega no hace descender el sentido desde una idea general, sino que la palabra tristeza, su idea general, construye junto a otras palabras seleccionadas y relacionadas sobre el papel y junto a la evocación de matices precisos indeleblemente grabados desde pulsiones vividas en la memoria de cada lector, una suma de cosas que cada vez adquiere el cariz de un pensamiento único, tan individual como la propia tristeza sentida a la que el filósofo se refiere. No habría, así, ideas generales completamente neutras, porque a fin de cuentas es la idea general de la tristeza y la tristeza invocada del lector, conteniéndose la una a la otra, lo que le permite a su texto ser entendido desde la radical subjetividad de quien sea que lo lea. Ortega respecto a las infinitas visiones de una cosa, sin que por ello deje de ser concreta. Esto había sido sostenido con anterioridad por empiristas como George Berkeley quien, contrario a Locke, sostuvo que de partida no puede haber «ideas generales abstractas», porque simplemente no es posible representarse cualidades sensibles generales fuera de la percepción. Para Berkeley, «las ideas generales son únicamente ideas particulares que se hacen generales por convertirse en un signo; pero no un signo de algo abstracto y general, sino de todas las ideas particulares a las cuales la idea general puede aplicarse» Para Berkeley, señala Ferrater Mora, no se puede representar «el movimiento aparte de un cuerpo moviéndose», «el color en general, aparte el rojo, el verde, etc.», «el triangulo en general o la triangularidad aparte de ser rectángulo, obtuso o escaleno», «el hombre aparte de ser blanco, negro, alto, bajo, etc.», «la extensión aparte de ser línea, superficie, sólido, etc.». ni la belleza o la bondad, podría agregarse, aparte del haber experimentado antes cosas bellas o buenas acciones. Estas conclusiones, señala Ferrater Mora, «fueron gratas a Hume, para quien el rechazo de las ideas abstractas por parte de Berkeley es "uno de los mayores y más valiosos descubrimientos de los últimos años"» (*Treatise*, I, vii).

unas coordenadas precisas; respecto a nociones, técnicas, productivas, vivenciales o culturales; respecto a un gran monto de agregaciones y acumulaciones pasivas dadas en el tiempo y en el transcurso de su propia historia; respecto a cómo se «encarna» en los mundos vividos por las personas; respecto a ese territorio «epistemológicamente formal» en el que ha asumido una posición relativa en relación a los lugares en que otros, a su vez, han situado otras *cosas* en virtud de percepciones subjetivas y distintos marcos de referencia, cargándola de vuelta, de enunciados sobre su *realidad*, ninguno de los cuales pide ser el verdadero, pero que le endosan esos otros elementos fundamentales a su aparición, como son sus interpretaciones; aquellas que convirten a toda mirada, en una aproximación basicamente *hermenéutica*. Toda *cosa* a la que se dirija la mirada, será un cuerpo *situado*, finalmente, respecto al hecho de que lo que se verá, siendo *parte* o *momento* de algo *concreto* cuya *totalidad* o *proceso* no se ve, será a su vez, en estricta y lógica correlación, *parte* o *momento* en la construcción de ese algo *concreto* mayor que forma el *todo* o *proceso* al llamamos «mundo»; objeto, que también se reserva para sí un plano «incognoscible» en el que oculta su inconmesurable totalidad geológica, biológica e histórica.[67]

Mirar una *cosa*, es así, observar una suerte de vórtice o agujero negro de insondable *opacidad* que atrae experiencias únicas para exponerlas en totalidad inicialmente sólo a sí mismo; es contemplar, sin poder asir más que a partir de la separación de algunas de sus propiedades o *partes* sensibles, los elementos *esenciales* de su sobrecogedora e inminente aparición como *fenómeno*, lo que le ha permitido «estar allí», «ocurriendo» en ese espacio y tiempo precisos, por una única e intransferible vez en el mundo; es ver, sin poder aprehenderla, la radical *singularidad* ontológica que poseen todas y cada una de las *cosas*: su *concresión*.[68]

Lo abstracto, o el cómo percibimos las cosas

Al entrar en contacto directo con ese plano *concreto* en el que vivimos materialmente, al alzar la vista y ver la mesa ocupar el lugar que le corresponde —esa mesa, que por ser eternamente *mesa* me parecía racional, pero que al no

[67] Cassirer.

[68] En Aristóteles, lo concreto es lo que primero se nos manifiesta claramente; los conjuntos más mezclados cuyo todo es lo más cognoscible por la sensación, «como la estatua de Hermes sacada de la piedra» (Aristóteles, *Física*, I, 7, 190 b 6); es lo compuesto, lo complejo, lo multifacético. Así, un árbol, un hombre, un ladrillo son, en su completitud material, entidades concretas. Etimológicamente «el termino griego σύνολος, que se traduce por 'concreto', significa, literalmente, 'con todo', es decir, 'todo junto', o 'entero', 'completo'» (Ferrater Mora. 1999, p.630). Por su lado, el latín *con-cretum,* que es el sustantivo que corresponde a *concresco,* «significa literalmente 'formarse por agregación', 'hacerse espeso', 'endurecerse'» (Ferrater Mora. 1999, p.630). Según el Diccionario de la Real Academia Española, «concreto» tiene las siguientes acepciones: «1. (adj.) Dicho de un objeto: considerado en sí mismo, particularmente en oposición a lo abstracto y general, con exclusión de cuanto pueda serle extraño o accesorio. 2. (adj.) Sólido, compacto, material. 3. (adj.) Preciso, determinado, sin vaguedad. 4. (adj.) Dicho de una cosa: que resulta de un proceso de concreción»; y «concreción», del latín *concrētĭo,-ōnis*, es definido como: «2. (f.) Acumulación de partículas unidas para formar una masa. 3. (f.) Esta masa». 4. adj. Preciso, determinado, sin vaguedad.





4. *Silla*, fotografía, M. Grez. Santiago. 2009.
5. *Incendio*, fotografía, M. Grez. Santiago. 2014.

poder pensarla como la piensan otros, me induce ahora a cierto vértigo o claustrofobia existencial—, al sentir el aire que atraviesa el umbral de la puerta, al empuñar el martillo para reparar algo o en general, «al experimentar cualquier *cosa* con la sensación» (Ferrater Mora, 1999, p.630); sabemos que aunque nos propusiésemos aprehender «todo» sobre algo en particular de lo que contiene —sobre los impulsos químicos y eléctricos que forman un pensamiento; sobre el funcionar diseccionado en sistemas y la suma de experiencias que forman ese *algo* de sangre y piel que es la persona que se tiene al lado; sobre el proceso técnico que unió asa y mazo en la pieza continua que constituye el martillo que está en la caja de las herramientas; sobre el dibujo único de las vetas en que el ebanista plasmó el modelo de esta silla (fig.4); sobre las cualidades bidimensionales que rigen la composición del cuadro abstracto en la pared, y cuyo círculo rojo parece ser un sol de ocaso; sobre el leve desvío que respecto a ésta, experimenta el cono visual con que la ventana de al lado recoge el paisaje; sobre el origen de la columna de humo que asoma en este momento en ese mismo paisaje, y que, causada por una falla eléctrica en una fábrica de plásticos, según dicen los medios, consume la cuadra completa (fig.5); o sobre la secuencia de eventos que históricamente va desde esos edificios grises organizados en torno a verdores de antiguas plazas, al poniente, hasta las torres aisladas que han aparecido más acá, y cuyo vacío público equivalente se vuelve a abrir con la misma contundencia sólo al interior de los *shoppings malls*—, va a haber siempre en ese *algo*, infinitamente más de lo que nuestra *conciencia* pueda captar.

Como correlato de esa *parte* del mundo que es cognoscible —y que para Kant formaba una «unidad» con el mundo incognoscible—, lo que los limites de nuestros sentidos nos permitirán aprehender de la *cosa* a la que miremos; vale decir, con lo que del conjunto de las manifestaciones que la definen como fenómeno, de las *partes* que la hacen un *todo*, o los *momentos* que la hacen un *proceso*, podremos finalmente quedarnos como conocimiento, será con aquellas «propiedades sensibles» que, tras *abstraer* —como «acción y efecto de separaralas conceptualmente del *todo*»—, podamos objetualizar y compartir con otros, quedando el resto oculto.[69]

[69] El verbo griego αφαιρεω (αφαιρειν), que se traduce por «abstraer», se usaba comúnmente para designar el acto de sacar algo de alguna cosa, separar algo de algo, privar a alguien de algo, poner algo aparte, arrancar algo de alguna cosa, etc. (…) αφαιρειν podía emplearse para designar el acto de declarar que un individuo pasaba a ser un ciudadano, ya que entonces se lo «arrancaba» o «sacaba» de la esclavitud (…) El mismo verbo se empleaba como equivalente a «sustraer» en una operación aritmética (pp25-26). Mientras que αφαιρεσις, que se traduce por «abstracción» significa «la acción y efecto de *sacar*, *arrancar*, *privar*, *separar*, etc.» (pp25-26) «el verbo latino *abstraho* (*abstrahere*) se usó en varios contextos para designar las operaciones de separar, destacar, arrancar del, alejarse de, renunciar a, sustraer, etcétera» (pp25-26). Según el diccionario de la RAE, «abstracto», del latín *abstractus,* es definido como: «1. (adj.) Que significa alguna cualidad con exclusión del sujeto. 2. (adj.) Dicho del arte o de un artista: que no pretende representar seres o cosas concretos y atiende solo a elementos de forma, color, estructura, proporción, etc.» (Arte abstracto:1. m. Modalidad artística que transcribe lo expresado acentuando los aspectos formales, estructurales o cromáticos, sin atender a la imitación material); y «en abstracto», es definido como: «(loc. adv.) Con separación o exclusión del sujeto en quien se halla cualquier cualidad». Exclusión como destrucción. Desde algunos textos escolásticos, se distingue entre el acto de abstracción absoluta o negativa, en la que «se desatienden ciertos rasgos de la cosa sometida a abstracción», para atender los rasgos abstraídos, en oposición a la abstracción comparativa o intelectual, de carácter positivo, que sucede cuando en esa atención a lo abstraído reaparece «la

«Objetualizar», en efecto, porque de vuelta a la «congruente imprecisión del lenguaje», las personas siempre necesitaremos emplear un modo de referirnos a las *cosas* desde una instancia superior, desde una *realidad* inmaterial separada en la *conciencia* que, si bien pueda seguir siendo «de» las *cosas*, tenga una existencia propia e independiente a todo juicio que se pueda emitir sobre sus *formas*; y esa instancia es, el «objeto». Como escribiera Ortega, uno puede referirse a una *cosa* desde tres «distancias» distintas. Primero, desde «una relación de presencia», cuando a esa *cosa* se le reconoce, por ejemplo, como «mesa». Segundo, desde una imagen o recuerdo que la invoque y que, aunque vaya a aparecer como «pasado», va a suponer siempre «un carácter fenomenal inmediato, tan positivo como la pura presencia» (1950, p.00). Y tercero, desde la palabra, como al mencionar a otros «la mesa en que cenamos anoche», o como cuando mi hijo al pedirme que le dibujase una, ponía con naturalidad lo peculiar de muchas mesas en lo general de la palabra. Esas tres referencias, dadas en la *conciencia* como unidad inseparable de dos elementos «tan absolutamente divergentes entre sí como son, por un lado, ese estar ante mí, por otro, la mesa» (p.00) —por un lado, el grupo de las propiedades *abstraídas* de la mesa por los sentidos, por otro, el mueble *concreto* cuando nadie lo ve—, determinan la construcción del *objeto*.[70] Un *objeto* es así, una separata, una *abstracción* de la *cosa* que en él se contiene, invocada desde alguna de esas tres instancias descritas, pero al mismo tiempo es una entidad destinada a ganarse su autonomía, su propia existencia *concreta* e individual, en tanto historia colectiva escrita por la suma de las percepciones subjetivas que las personas han experimentado sobre esa *cosa*; es decir, en tanto su referencia universal.

Se *abstrae*, entonces, cuando apartados ya del interruptor de la luz que se pulsa todos los días, sin poder recordar su color, el sonido que hace al ser pulsado o si está atornillado o puesto a presión en el muro, se conserva el recuerdo corporal de la altura y distancia a la que está puesto respecto al marco de la puerta (fig.3 int.). Se *abstrae*, al acordar con alguien que el color que predomina en el cuadro abstracto en la pared, es el rojo, pero no cualquier rojo, sino uno que tiende levemente al azul, como en algunos cielos rojizos al atardecer, o tal vez al amarillo, como en algunos de los ladrillos que envejecen a la intemperie. Se *abstrae*, cuando desde la propia ventana, se ve las ventanas del edifico de enfrente, y se intuye personas viviendo tras ellas y mirando a su través; o cuando, porque el propio rostro exteriorizó así alguna vez ese sentimiento, se reconoce el semblante

naturaleza, o forma, del objeto considerado». Y la distinción que hace Santo Tomás, (*S. theol.* I q. XL, a 3), entre una abstracción que al separar lo general de lo particular «destruye los objetos separados», como cuando «*animal* se separa de *hombre*», y otra que se da al separar la forma de la materia, y que no los destruye, «como ocurre cuando se separa *circulo* de *materia circular* y se conservan ambas ideas» (p.28).

[70] A esa conjunción —apunta el filósofo—, «llamémoslo lo 'contrapuesto', lo que está enfrente de mí y de mi acto. En latín contraponer, oponerse, de dice *objicere*: su sustantivo verbal es *objectum*. Y, ahora —continúa—, podemos troquelar nuestra humilde pero importante conquista terminológica, diciendo: objeto es todo aquello a lo que cabe referirse de un modo o de otro. Y viceversa, conciencia es referencia a un objeto» (p.00).

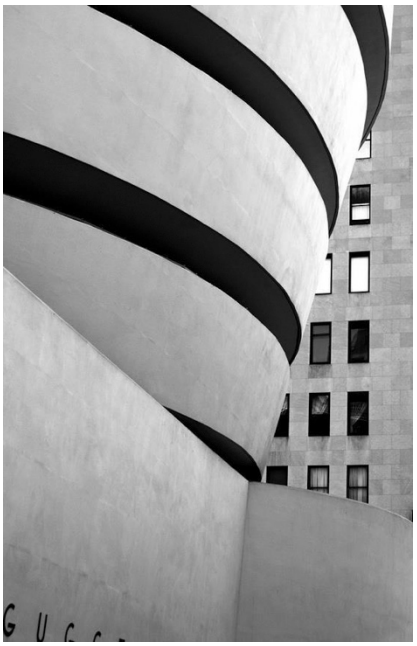


6. *El pajaro en el espacio,* marmol, Constantin Brâncusi. 1923.

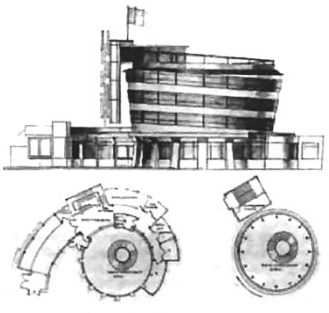
triste de la persona que cruza la calle. Se *abstrae*, cuando sin saber qué es lo que arde, con solidaridad y fascinación ante la fatalidad impredecible, se anexiona instantáneamente la gruesa columna de humo negro que se alza en la distancia, a la categoría u *objeto* general de las tragedias cotidianas. Se *abstrae*, cuando un trozo mentalmente separado de la *realidad*, e intencionalmente detenido en el instante de su desvinculación, se materializa como una pieza de arte, acaso para ser expuesto como un elogio al propio acto humano de *abstraer* (fig.6). Se *abstrae*, cuando el heterogéneo sector de ciudad que aparece en la ventana, y como apuntara Kevin Lynch en su lejano *La imagen de la ciudad*, ya sea porque en su contemplación «todos los sentidos están en acción» (p.10), porque «en cada instante hay más de lo que la vista puede ver y el oído oír», o porque las *cosas* crean «secuencias de acontecimientos» afianzadas en el «recuerdo de experiencias anteriores» (p.9), se presenta como una suma de *partes* de algún modo conocidas y funcionando a reacción mutua; muchas de las cuales, tal como hizo el urbanista estadounidense, podrían ser resumidas en la generalidad de una senda, un borde, un barrio, un nodo, un hito u otras figuras que no están situadas en la mecánica particular de alguna ciudad, sino en cierta *esencialidad* de todas.[71]
Y si de dirigir la mirada a los hitos de la ciudad se trata, se *abstrae*, cuando se mira a ese «edificio inútil» que es la torre Eiffel, y se separa intuitivamente esa cualidad que posee, como escribiera Roland Barthes, de hacer a la mirada ejercer a través de ella «esa gran función del imaginario que es su libertad; puesto que ninguna historia, por muy oscura que sea, ha podido quitársela»; o aquella otra, que la hace «receptáculo» —como decía el semiólogo francés— de todo lo infinito «que el hombre pone en ella», y según la cual, tiene la capacidad de constituirse en «mundo familiar y símbolo heroico, en testigo de un siglo y monumento siempre nuevo, en objeto inimitable y sin cesar reproducido», y en signo «irreemplazable» abierto a los sentidos (2001, p.79); una *abstracción* que habrá de ocurri, así se sepa poco o nada, por ejemplo, de la voluntad que se expresó en algún momento, de convertirla en un hito que expusiese el país que la construía a la mirada del mundo; o del hecho de que para evitar su inminente demolición, hubo de usarse como instrumento de guerra y artefacto científico; o ya en pleno siglo veintiuno, como restaurant y antena de televisión, justo antes de que adquiriese el estatus de «monumento más visitado del mundo».
Se *abstrae*, cuando ese otro monumento, que es el Museo Guggenheim neoyorquino (figs.7-8) se experimenta desde la percepción cualitativa de su sobrecogedor vacío cilíndrico interior orientado al cielo; espacio inestable y de gran fuerza plástica que se ensancha a cada vuelta ascendente de la rampa haciéndose «antigravitatorio», y produciendo una especie de «vértigo hacia

[71] Las investigaciones de Lynch, basadas en innumerables test y encuestas sobre cómo las personas imaginan su ciudad, partía por dejar a la gente expresarse, para luego sintetizar sus puntos de coincidencia en el armado de mapas mentales individuales y deducir una suerte de mapa general aproximativo del cual derivar patrones de diseño, cuyos valores formales, aplicados conscientemente a nuevas situaciones, se suponía podrían mejorar el diseño urbano en favor de una ciudad más legible, en favor de salvaguardar los valores y los derechos de la mayoría.

arriba»; cualidad que alguna vez Jorge Luis Borges, casi ciego, *abstrajo* como *esencialidad* del edificio; «yo no podía distinguir los objetos —decía el escritor— pero sí la luz, y yo notaba que el recorrido no era en línea recta (...), íbamos bajando en círculos, porque la luz siempre estaba a la derecha, una luz que provenía de una cúpula de cristal, me dijeron, y que yo notaba sobre mi cabeza, como si no estuviéramos en un edificio sino al aire libre» (Grau, 1989). Una separación que siempre ocurrirá, sin que por otro lado, se deba constatar si su espacialidad fue sacada de la concha del molusco o de recipientes platónicos como el Panteón romano; o si su *forma* fue tomada de un *zigurat* —considerando que la palabra aparece escrita en el dibujo de la sección del edificio, reconociendo «inspiración en el tipo anónimo y remoto»—, de la escalera del Museo Vaticano o quizá, como también se especula, de un ejercicio realizado por un alumno de Nikolai Ladovsky en *Vkhutemas*, que Wright habría visto durante su viaje a la Unión Soviética (fig.9); inspiración que no se podría constatar, pues el arquitecto «jamás habría escrito *Ladovsky*» en sus dibujos.







7-8. *Museo Guggenheim* de Nueva York, Frank Lloyd Wright. 1956-1959.
9. Ejercicio realizado por un alumno de Nikolai Ladovsky en *Vkhutemas*.

Vida anónima

Y dado, de este modo, que los límites de nuestro sistema perceptivo, ya han dictado que al mirar a las *cosas* que el mundo contiene, sólo vamos a poder conocer ciertas *partes* del *todo* incognoscible que cada una *es*, queda de algún modo implícito que, en cada horizonte en el que nos encontremos durante nuestro tránsito por el utillaje que ha acumulado la cultura —ese reino de *objetos*, relacionados entre sí y a sus sistemas de producción, que construye ese entrelace de sentido en el que transcurre nuestra cotidianidad—, nos podremos sumergir con una mirada realmente profunda, un ojo crítico o una pasión verdaderamente erudita, sólo en aquellas pocas *cosas* que hayamos hecho sujeto de nuestro interés, teniendo que ver e imaginar el resto, desde el más fugaz pensamiento hasta el más sofisticado artefacto, separando lo general y dando los detalles por sobreentendidos; confiando en que alguien, el ser anónimo que son los demás, los habrá hecho también sujeto de algún conocimiento.[72]

Abstraer, por tanto, también se presenta como el motor de una mirada que no va a asumir el *estar allí* con cada *cosa*, o el volver a ella para experimentarla en sí misma, como algo necesario a su experiencia; una mirada que va a hacer descansar esa responsabilidad en algún tipo de consenso dado en el terreno de lo

[72] Esto, si se entiende «cultura» como ese «sistema, del cual la ciencia y la tecnología no son sino momentos (en el sentido husserliano de partes independientes) interrelacionados sistémicamente»; allí, la cultura es esa «energía que posee un estilo que es el *leitmotiv* con el cual las comunidades humanas interpretan, simbolizan y transforman su entorno», las cosas que las rodean, porque las convierten en ideas (Flores, 1990, p.108). En efecto, la tecnología, como una parte o un «subsistema» de la cultura, queda «constituido por invenciones, saberes fundados en las ciencias y ejecuciones de estrategias de producción, conservación, distribución y reproducción de complejos de objetos» que transforman el mundo justamente en tanto no son solo tomados como meras cosas, en tanto «no se disuelven en la materialidad del aquí y del ahora» (Flores, 1990, p.109), sino en la medida en que se perpetúan conceptualmente constituyendo cada uno, como concepto, «un ente más que puebla el mundo» (pp.108-109).

pactado por la habitualidad; un telón de significados que de a cada *cosa* una posición dentro del *esquema* operativo de una *realidad*, en algún sentido, convenientemente mediada.[73] Y si quisiese precisarse algunas de esas mediaciones, probablemente la más inmediata sea la propia vida social de las ciudades, esa que Ortega habría llamado en su momento, «vida anónima»; un fondo o «realidad sobre individual» de la que las personas viven y que está formada por un grupo de ideas, normas o «hilos sociales que pasan por nosotros y que, ni nacieron en nosotros, ni pueden ser dichos de nuestra propiedad» (p.00), pero que viniendo de la pasada y yendo hacia la futura, se articulan a la generación actual. Otro, fundado en distintas motivaciones de orden pragmático, lo constituiría la persistencia en las decisiones tomadas al interior de esa vida social, del entendido de que se vive en una progresión inmanente hacia un mejor estado de cosas; experiencia vital que comparten «hombres y mujeres de todo el mundo», como habría escrito Berman, y que se ha presentado siempre como una voluntad casi natural a considerar el momento vital como parte de una «modernidad» en desarrollo (1981, p.1).

Inmersión

La buena noticia

Por otro lado, ese irrefutable entrelace que determina a cada *cosa*, que se ramifica simultáneamente dentro y fuera de ella, que la muestra recién creada y preexistente; esa radical *singularidad* ontológica o *concresión* que posee, y que no acostumbramos ver en profundidad, siempre ha querido hacerse *objeto* de conocimiento. La buena noticia, decía Ortega, es que la propia mirada «natural» o leve dirigida a una *cosa*, porta en sí la invitación constante a agudizarla; porque ésta, nos está dirigiendo constantemente una mirada de vuelta, que aunque «incompleta en sí misma» (p.00), incluye la exhortación a que la miremos más profundamente; tal como le sucedería a un pintor que la retrate, como señaló una vez el fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty, y de pronto se sienta él mismo un «sujeto pasivo» que se deja «observar» por ella (0000, p.00); una pasividad inducida que creará el escenario propicio para preguntar, a esa *cosa* ¿qué ha venido a decir?, ¿cuál es su historia?; sin poder saber si la respuesta —pequeño monto de la totalidad de factores que la hacen estar allí— coincidirá con lo que, en lo más íntimo, esa *cosa* realmente *sea*.

[73] Maturana, ello, fruto tal vez del devenir en una cultura patriarcal enfocada más en el hacer constante, en lo práctico, que en la reflexión sensible sobre las cosas. Fenomenología. El ejercicio intencionado de conocer más de la particularidad de la *cosa*, de ser superada esa «distinción en la conciencia», o como expresaba Hans Georg Gadamer: el abolir «la fisura entre conciencia y objeto, es lo que constituye el *objeto* de la ciencia fenomenológica»; una elevación de «la conciencia común a conciencia filosófica» (p.20).

Este método opcional de experiencia, esta intención de acceder a «la cosa en sí» o a su *verdad*, es lo que fundamenta la base propositiva de las «fenomenologías». La de Heidegger, por ejemplo, y como él mismo lo exponía, no consistía más que en reformular la *alétheia*, de los antiguos griegos; esa idea que aludía a una radical «sinceridad de los hechos y la realidad» justamente en la capacidad de poder «desocultarse», de «hacerse evidentes» y mostrarse como *verdad*.[74] Así, la fenomenología invita básicamente a realizar un ejercicio de conocimiento, en el que se pide a la mirada dirigida a las *cosas*, hacer voluntaria e intencionalmente lo que normalmente no hace: dejar de darlas por descontadas como *parte* del escenario cotidiano y pasar a verlas, más allá de lo que *trasparecen* a los sentidos, como si se les viese por primera vez; una apertura consciente a intentar recibir lo que realmente hay en ese gran monto de *partes* suyas que no ha sido percibido; una invitación a ejecutar una «inmersión» en lo *concreto* de ellas para intentar desandar el armado de su radical *singularidad*. ¿Qué *cosa* es esa —sería la pregunta implícita—, cuando pongo todo entre paréntesis y me vuelvo hacia «ella misma», hacia lo *opaco* de su experiencia, para contemplar los otros aspectos suyos que hasta entonces no había considerado?, o ¿cómo es la *cosa* vista desde sí misma mirando al mundo?

La carne

Asumir como una certeza que lo *concreto* era cognoscible, implicó para esta filosofía, formular una proposición que diese voz a una serie de «hechos» que pudiesen inaugurar una objetividad o racionalidad fenomenológica. Por un lado, invocando la proposición aristotélica, había que aceptar que nuestra capacidad de *abstraer* desde lo *concreto*, reside en que lo *concreto* está hecho a su vez de la reunión de fragmentos o *abstractos* que tuvieron que haber sido sensibles originalmente —pues fuera de lo sensible nada podría haber existido de manera autónoma— y que, por tanto, además de verdaderos, eran susceptibles de ser nuevamente *abstraídos* y devueltos a la vida de la que en principio habrían sido separados.[75] Luego, y como el propio Husserl lo hizo —cuando en pleno dominio

[74] Decía Heidegger que «lo que para la fenomenología ocurre en los actos de conciencia, como la manifestación de los fenómenos, es pensado más originalmente en Aristóteles y en toda la existencia y el pensamiento griego, como *aletheia*, como desocultamiento de lo-que-está presente, su estar siendo revelado, su mostrarse a sí mismo. Lo que las investigaciones fenomenológicas redescubrieron como la actitud de apoyo del pensamiento resulta ser el rasgo fundamental del pensamiento griego, o incluso de la filosofía como tal» (p.239).

[75] En efecto, y desde el campo de lo fenomenológico, para el filósofo alemán Max Scheler (1874-1928) la aprehensión de algo como concreto o, más específicamente, el momento en que esas propiedades abstraídas por nuestra percepción —lo acogedor, lo habitable, lo rojo, lo triste, lo incendiado— se comprenden como reales, ocurre sólo cuando la persona anticipa una intención: «La persona no es un 'punto de salida' de actos, vacío —señalaba Scheler—, sino que es el ser concreto sin el cual todo el decurso de actos jamás encontraría una esencia enteramente adecuada, permaneciendo siempre como una entidad abstracta; solamente a través de su pertenencia a la esencia de ésta o de aquella persona individual, se concretizan los actos de entidades abstractas en concretas» (Max Scheler, *Der Formalismus in der Ethik*, II, 6, A, 3; *Gesammelte Werke*, ed. Maria Scheler, Bern - München, Francke, 1965, vol. 2, p. 383.). (Aristoteles, Analíticos posteriores, I, 18, 81 b 1-9./Metafísica, K, 3, 1061 a 28-30./Del alma, III, 7, 431 b 13-18./Del alma, III, 8, 432 a 3-6./Metafísica, M, 2, 1077 b 1-11).Vistos desde la subjetividad, estos artefactos concretos integrarían el tipo de cosas que, como los colores o como el

del neohegelianismo y el neokantismo debatió la supuesta inaccesibilidad al *ser* único y para sí de cada *cosa*—, había que convenir en que la experiencia con la *conciencia* individual, además de constituirse en parte *concreta* del mundo, podía ser objetivamente compartida; o como decía Ortega, convenir que, si bien a partir de lo visto o imaginado subjetivamente «no nos entenderíamos nunca» porque sería «por sí mismo intransferible» (p.00), al pasarnos entre unos y otros las referencias a ello, constituidas intencionalmente en *objetos*, lo incorporaríamos a algo completamente distinto, en lo que sí que podríamos acordar su naturaleza colectivamente cognoscible. Había que aceptar luego, que buscar la *esencia* de lo *concreto* en esa *conciencia* compartida, no llevaba a un fondo vacío, sino a lo vivo mismo como su origen. Como lo explicaba Varela, así como «la vida está encarnada de una manera en que parte desde el cuerpo», y así como en una suerte de «danza», yo «no puedo entender lo que es estar vivo a menos de que yo esté vivo», ni «lo que es mi experiencia de cómo aparece el mundo», a menos de que éste sea «inteligible sólo porque yo tengo una experiencia» de él, también el acto de *conciencia* «viene de antes»; porque yo tampoco podría poner mi *conciencia* en lo *esencial* de algo, esperando verlo, si este algo no contuviese ya en su *ser*, hecha por otra *conciencia*, una construcción reconocible en tanto dada en el recuerdo, la imaginación o el pensamiento de un mundo vivido bajo precisas pulsiones, como el amarlo, odiarlo o desearlo; siendo así este «pensamiento que es como *concreto*», en que lo que tiene que estar previamente es «lo vivo», lo único que permitiría «entender todo el fenómeno de la vida y todo el fenómeno de la *conciencia*».[76]

Había que dejar en claro, que fenomenológicamente se iba a indagar, en una *forma* de entrelace de la *cosa* —a su propia presencia, a su historia, a las demas cosas, a sus acumulaciones y al mundo mismo—, que no estaría ocurriendo en la naturaleza ni en el mundo construido, sino en la realidad donde al final todo se funde: en «la *conciencia* de un mundo experimentado». Un entretejido celular que, según Merleau-Ponty, era como una suerte de «carne» que nos constituye, formada por «la carne de las cosas y mi carne fundidas en la carne del mundo» (Sato, 1998, p.9); un «elemento primordial» y vivo que, como el aire, el fuego o el agua, se extiende ante nosotros y en el cual, si «a pesar de su *opacidad*, pues no podría ser objetivado ni reducido a un cuerpo natural fuera de la historia»,

paisaje, compensan las diferencias de las percepciones individuales y la incapacidad de establecer un acuerdo sobre qué son objetivamente, con una suerte de neutralidad visual aceptada de común acuerdo como realidad. En referencia a este acuerdo sobre la objetividad de ciertas cosas, Maurice Merleau-Ponty apuntaba que, si bien se dice que «los colores, los relieve táctiles dados al otro, son para mí un misterio absoluto, por siempre inaccesible, esto no es completamente cierto; para que yo tenga la experiencia inminente de ellos, basta con que mire al paisaje del cual estoy hablando con alguien. (…) no es yo quien ve, no es él quien ve, porque una anónima visibilidad habita a ambos, una visión general, que está aquí y ahora, que radia en todas partes y para siempre, que es una individualidad, que es tanto una dimensión como un universal» (Sato, 1998, p.13).

[76] Entrevista a Francisco Varela (1946 - 2001) en "La belleza del pensar" 2001. Por Cristian Warnken Lihn, ARTV. *Leib,* «cuerpo vivido», en alemán «tiene que ver con vitalidad, tiene que ver con maternidad, tiene que ver con lo que está encarnado en los úteros de las cosas», sus raíces están muy ligadas con «la gesta de la vida y también la gesta de la experiencia; es como parir constantemente la experiencia».

intentamos sumergirnos, ello nos va a permitir entender el sentido de lo humano» (Perez-Gomez, p.20).[77]

Finalmente, lo más importante tras esta intencionalidad, el objetivo final de esta inmersión propuesta en lo *concreto* de la *cosa*, y la respuesta a ¿cuándo se haría «real» este mundo?, era el lograr acceder, de entre los elementos pasibles de cognición, en esa *cosa*, al *esquema* en el que se estaría asentado la metafísica de su *ser*; a esa *parte* que, aunque dependiente de detalles fácticos, se haría universal como sujeto de conocimiento colectivo; esa *parte*, muy cercana a su *verdad*, que sería su «esencia».[78]

Reducción

¿Cómo confronto entonces la *esencia* de una *cosa*? Tras postergar la actitud natural o interpretativa con la que normalmente abordo esa *cosa*, dice el método propuesto, la abordaré ahora bajo una actitud «trascendental», como la denominaba Husserl; un estado intencional, aunque subjetivo como todos los procesos de la mente cognitiva, en el que, desde mi cuerpo, ése «que soy yo y al mismo tiempo no soy», pero lo habito (Varela), procuraré «suspender» todo preconcepto, para hacerlo vulnerable a «la totalidad de lo que él mismo puede ser» al estar ante esa *cosa*. Es un «volver al cuerpo», en el que «de una manera muy precisa, muy sutil» respecto a todo lo que se le puede «aparecer a cada momento», le haré ahora propenso a percibir y apreciar lo que antes no podía o no quería; las relaciones decisivas e irrevocables que en su hechura, esa *cosa*, habría tenido que establecer respecto a aspectos diversos de su propia

[77] Reciprocidad entre quien percibe y lo percibido se aplica sin distinciones tanto para sensaciones táctiles como visuales porque, para Merleau-Ponty, también «la mirada 'palpa' las cosas visibles» (Sato, 1998, p.10); más aun, la subjetividad corporeizada y el mundo estarían en comunión en el mundo visual antes que en lo propiamente táctil. Así pues, ver es como tocar; la «dureza de la carne entre el observador y la cosa es constituida tanto por la visibilidad de la cosa como por la corporeidad del observador, no siendo un obstáculo entre ellos sino una posibilidad de comunicación» (Sato, 1998, p.10); algo que está allí que no es visual o táctil, sino una mezcla que Merleau-Ponty llama «configuración ambigua», y que provoca que la superficie de las cosas, aunque se esté simplemente mirando, sea portadora de una «inagotable profundidad», que enriquece la mirada con el resto de los otros rangos sensitivos y con las reminiscencias de experiencias previas a las que nos conduce.

Cuando experimentamos las cosas, escribe Marito Sato, en referencia a la fenomenología de Merleau-Ponty, «…debemos decir que el verdadero 'sujeto' es la carne del mundo, y no el cuerpo percipiente, o las cosas que nos afectan. (…) «Me veo a mi mismo como un cuerpo encarnado en el mundo y experimento las cosas como siendo encarnadas también; pero tales encarnaciones son evidenciadas por la propia Carnalización del Mundo» (1998, p.10). Si bien el concepto de *carne* es en sí poco claro, según Sato, se puede detectar pensamientos previos sobre él en dos instancias descritas por Merleau-Ponty: las «dobles sensaciones» y las «configuraciones ambiguas». Las «dobles sensaciones» se producen, por ejemplo, cuando al tocar algo, en ese «entrecruzamiento del tocar y de lo tocado dentro de ella [dentro de mi mano], sus propios movimientos se incorporan al universo que interrogan, y son registrados en el mismo mapa»; entonces cabe la pregunta: ¿es la mesa quien me toca o soy yo quien la recorre con la mano? Así, escribe Sato, la *carne* «no es materia, no es mente, no es sustancia. Para designarla, necesitaríamos del viejo término "elemento" en el sentido en el que ha sido usado para referirse al agua, aire, tierra, y fuego; esto es, en el sentido de una cosa general, a medio camino entre la individualidad espacio temporal y la idea, una suerte de principio encarnado que porta una forma de estar dondequiera que exista un fragmento de Ser. La carne es en este sentido, un elemento del Ser» (1998, p.11), una cosa general que se extiende y se nos ha hecho *visible*.

[78] La belleza, subjetiva, es una esencia, que no se reduce a ninguna de las cualidades fácticas de los particulares que la puedan contener; pero sin sensibilidad estética, sólo percibiendo cualidades fácticas, no aparece la belleza, y a su vez, nadie puede captar belleza sin captar esas cualidades fácticas.

subjetividad: los distintos sentidos que la habrían ido relacionando a *cosas* que ya estaban en otras regiones de su *realidad*, y bien que por vivirlos las personas desde espacios y temporalidades cambiantes me hubiesen parecido antes indeterminados; las otras «maneras de leer» juicios teoréticos, tecnicismos, conjeturas, desestimaciones o estimaciones que bajo coacción cultural se hayan emitido sobre la *opacidad* de su *ser*; las otras *verdades* parcialmente enunciadas sobre ella, y mis propios preconceptos recapturados. *Partes* todas, con las cuales, por «intuición» —una intuición eidética, en tanto posible no sólo respecto a lo material sino a lo imaginario o lo «sin representación»— y en una relación dada en ese «tercer lugar» en el que, ni desde mis ojos, ni desde la inaccesibilidad de la *cosa*, sino «entre» esas dos instancias, logré verme como desde afuera a mí mismo mirándola, construiré, en el útero de gestación que es mi propia *conciencia*, un voluminoso y multivalente *objeto* que represente la suma de todas esas adquisiciones.

Sobre ese *objeto* «aumentado», en el que habré dado la mayor voz posible al *fenómeno* del que antes había visto sólo un leve manifestarse, pasaré entonces a realizar la que Husserl llamaba, una «reducción»; un movimiento en el que, yendo de lo lejano a lo cercano y de lo múltiple a lo particular, comenzaré a poner «entre paréntesis» en mi *conciencia*, nuevamente a *suspender* o remover, la mayoría de esas *partes* recién agregadas; pero, y es esto lo más importante, con el cuidado puesto en no extirparlas de raíz, sino dejando, en el chasis u horma que será ahora ese *objeto* remanente resultado de mi pesquisa, las muescas, orificios y encastres que conectaban todas esas *partes* retiradas. Luego, por atestiguar este *objeto*, casi «morfológicamente», los *momentos* vitales dentro del *proceso* de esa *cosa*, y si es que constituye realmente su *esencia,* junto con ser comunicable y coincidir con lo que otras *conciencias* ponderarían tras hacer el mismo ejercicio, nombrará el atributo permanente, el rasgo invariante, la identidad universal, el *eide* o el «cuerpo de estudio» si ha de decirse técnicamente, que inteligible como sujeto de conocimiento, estaría relacionando a esa *cosa* con la condición lógica que le habría determinado su posibilidad de *ser*; un asomo a la *verdad* que le subyace y que, estemos o no de acuerdo, todos podríamos reconocer como tal.[79]

Kamikaze: la esperanza perdida

Para esta filosofía, tal ejercicio constituía una tarea por realizar, un camino lógico a seguir para alcanzar un modo de vida más armónico, dadas las discutibles

[79] Todas las vivencias se refieren necesariamente a objetos. A los objetos entendidos como correlatos necesarios de vivencias, los denomina Husserl objetos intencionales; método que supone varios elementos. Uno de ellos es la variación eidética, que consiste en comparar varios objetos intencionales para destacar una esencia común y para estudiarla en tanto que mera posibilidad. Teoría de los todos y las partes, a partir de la cual se ha de distinguir entre partes independientes y partes no independientes de las esencias de los objetos intencionales; la fenomenología ya es concebida una ciencia que estudia las estructuras esenciales de las vivencias y los objetos intencionales; desconexión o puesta entre paréntesis de la creencia en la realidad del mundo.

relaciones hasta entonces establecidas en el mundo que cada día aparecía al abrir los ojos. Suspendiendo por un momento la creencia en la *realidad* del mundo, y abriendo el sector de la *conciencia* en el que ésta emergía como una mera propiedad asignada desde afuera a su *ensamblaje*, lo que iba a aparecer desagregado como una *parte* más, junto a presencias *abstractas* como la de una inminente civilización técnica, o un capitalismo inaplazable, iba a ser, lo patético o sobrecogedor de vernos, como «desde afuera», a nosotros mismos viviendo en ese mundo, evidenciado ahora como la «prehistoria de algo mejor por venir». Era una posible apertura, en la que no nos habria quedado más opción que la de hacernos cargo de los problemas que habrían surgido de asumirse, en lo general, tal actitud. Era una sublime y horrorosa exhortación a experimentar una «vuelta al cuerpo», una corporalización repentina, que bien podría quedar impresa en imágenes síntesis, como la del *kamikaze*, que justo antes de inmolarse en el espacio público en medio de la muchedumbre, logra desmontar, junto al aparato explosivo, su fundamentalismo.

Pero este «volver a las cosas mismas», esta vibración empática de cuando con una real intención se quiere conocer lo otro —condición «tan humana como tener células o como tener carne», en la que «yo trasciendo lo que aparece como mis límites, como mi territorio (…) para ponerme en el lugar del otro» y de lo otro, teniendo la experiencia de lo que no sólo es mi posición «sino la posición de los otros» (Varela)—; este «ejercitar» una mirada captando lo propio de cada tipo de realidad; este «separar» en la *conciencia* la mera apariencia de la realidad y la existencia, de una realidad y una existencia *concretas*; este ver lo universal en el misterio de lo cotidiano para compartirlo con los demás como un conocimiento objetivo, siempre se le presentó al hombre occidental —sumido en su individualismo tradicional, como decía Varela, asumiendo que «lo vivo» surgía de un «universo muerto e impersonal» que parecía siempre haber existido, porque ello le permitía preservar su vida, aunque fuese en espacios de desencanto constituidos sobre bases duales— como una suerte de «anti-cientismo», de misticismo practicado por quietistas que, pese a lo sobrecogedor y evidente de las *esencias* que develaban, no podían practicar su reconciliación con el mundo. La situación normal siempre fue, la de asumir que la *conciencia*, «la mente y la experiencia», eran «una cuestión muy escondida»; un *algo* «metido acá dentro [el cráneo] que era privado» (Varela).

Ya Heidegger habría planteado, que lo que no ayudó a la fenomenología ni siquiera a «ser actual como escuela filosófica», fue el que siempre se le comprendiese desde ese «poder asirse sólo como una posibilidad» (p.241); como un método generado por el propio mecanismo del mundo, que durante la experiencia «en persona» con cualquier *cosa*, ofrece la opción de intentar acceder al *proceso* que, en el orden de lo fáctico, la ha determinado; de subirse al vehículo de la «reducción fenomenológica» sólo como una experiencia alternativa de conocimiento ante la urgencia de un análisis particular; pero siempre con la suspicacia de que, al final —este «parar la actividad por lo menos por un tiempo

de la vida, y por algunas horas quizá o por algunos minutos del día, dejar de ser y estar ahí» (Varela); este atreverse a cambiar el acostumbrado genero de *drama* o *suspenso*, y escoger un día una película de *ficción*— bien podía llevar tanto a buenos como a muy malos ejercicios de reducción fenomenológica.

Un chasis lleno de muescas

Esta *reducción* —el dirigir intencionalmente la mirada a la *singularidad* de una *cosa*, sumergiéndonos por *abstracción* en su *concresión*, y a partir de la máxima cantidad de datos, aislar su invariante o *esencia*—, si bien no describe la actitud con que normalmente miramos a las cosas, tampoco es un ejercicio que nos resulte desconocido o antinatural llevar a cabo de vez en cuando. Eventualmente, solos o con los demás, nos podemos ver realizándolo como parte del devenir cotidiano, al sentir la necesidad de encuadrar una *cosa* para hacerla sujeto de algún análisis; quizá, para recuperar alguna certeza sobre cuál es el *objeto* humano que la constituye; siendo, de lo que sacamos el mayor aprendizaje, el viaje ejecutado en dicha recuperación, más que el haber logrado aislar ese conocimiento puro y universal que sería su *esencia*. Este ejercicio eventual, podría ocurrir en uno de tres escenarios posibles, dependiendo de la naturaleza del *objeto* examinado; si es el que explicaría la *cosa* en su «estar en situación» —mi mesa en tanto mía y aconteciendo en su lugar intransferible—; si es el que explicaría su concepto —el *esquema* «mesa»—, o si es el que explicaría su *sintáxis* —cómo se construyó esa determinada mesa.

La situación

Precisar un *objeto* de análisis, desde la *singularidad* ontológica que por definición y en rigor poseen todas y cada una de las cosas cuando se les considera «en su situación» única e intransferible,[80] lo realizamos por ejemplo, cuando queremos conocer a otra persona. Cuando me relaciono a «otra vida humana» —habría escrito Ortega— y quiero conocer su vivir *singular* «en su *verdad*, y no abstraído o separado» (p.00) como haría si los datos viniesen de una *cosa* «inerte», lo que hago es acallar todo prejuicio y proceder a desagregar, de su habla como de lo removido por ella en mis recuerdos, tanto los aspectos que parecen cruciales como los aparentemente irrelevantes, en tanto *partes* con las que, expresando «su independencia de mí y de la consiguiente reacción original sobre mi acción», construir una vida «interindividual»; un tercer *objeto*, sólo refiriéndonos al cual, esa persona y yo, podremos llevar a cabo una conversación

[80] Individual se refeiere a la particularidad dentro de una serie; singular, no pertenece a una serie; hay uno solo; lo individual puede ser singular, pero no al revés.

real sobre cómo armó el aparataje intransferible de su circunstancia vital (p.74).[81] Haber conocido, por ejemplo, desde un dominio particular —biológico, histórico, intelectual— al filósofo Ortega, habría sido como aproximarse a una *esencia* sin la cual su persona no habría podido *ser*; una, de entre las muchas que en el interior de su persona estarían referidas a una hipotética «instancia» que las relacionaría —ese nudo, que sólo un «*detector de meta-esencias*», como en la mejor ciencia ficción, podría extraer de la célula el filósofo; probablemente para insertarlo en un nuevo individuo, *clonado* a esas alturas, del español.[82]

Pero una cosa —como decía Ortega—, es conocer a una persona en el ámbito de lo que podría denominarse, una *conciencia* mutua, y otra distinta es el indagar en el presente de *cosas singulares* inertes, cuyo sentido consiste «no más que en estar allí», aportando un contenido con el que hay que hacerse una idea «instante tras instante, en perpetua tensión de angustias y alborozos, sin que nunca se tenga plena seguridad» (Ortega, p.74). Y efectivamente, cuando nos vemos ante la posibilidad de ejecutar similar análisis respecto a la *singularidad* de una determinada situación material, el *objeto* en cuestión se vuelve realmente esquivo. Podría querer hacerse *objeto* de análisis, por ejemplo, al fantástico encastre, casi escultórico, que forman el aparato emisor de música y la persona que, aún sin soltar el botón de endendido, visiblemente ha sentido desde el primer acorde, que esa canción, que bien conoce, hoy suena de un modo distinto; o este otro, formado por la unión de la pieza técnica serial a la que llamo «mi silla», a las visibles deformaciones que le ha infligido la presencia habitual de mi cuerpo, a las vivencias cuyas huellas acumulan sus apoyabrazos, o al cono de luz exterior que la ha envuelto por años en ese mismo lugar; y ambos seria extremadamente difíciles de asir. Muchas veces, sentado en esa misma silla, intenté realizar un ejercicio intencional similar al tratar de aprehender los *objetos* en los que podrían contenerse ausencias perfectamente «situadas»; personales algunas, como la antigua mesa familiar, mi bicicleta de infancia o el departamento

[81] Lección III, la idea de la generación, en: En torno a Galileo, es «enturbiar su concepto llamar también psicología a la investigación de lo que pasa entre dos almas, que al pasar entre las dos no pasa a la postre, íntegramente, en ninguna de ellas». Sino que «vive a su vez por sí según nuevas leyes, con original estructura, y avanza en su proceso llevando en su vientre mi vida y la de otros prójimos». (Ortega, *Hegel. En Kant, Hegel Scheler*).

[82] «Ahora, lo que yo he aprendido es que como todas las cosas –como la atención, como la capacidad de discriminar, como la capacidad de describir–, son cosas que se entrenan y eso es parte de la exploración de la experiencia, es también explorar la empatía. Y cuando uno explora la empatía, una de las cosas más interesantes es que esa impermanencia, de la que hablábamos antes, es decir, el hecho de que cuando yo examino una experiencia con cuidado, con método, con paciencia, durante períodos largos, que es en el fondo a lo que nos invita la fenomenología de todas las tradiciones, lo que yo descubro y lo que otros han descubierto antes que mi por cierto, es que hay dos cosas. Una es la impermanencia, es decir, el hecho de que eso constantemente cambia, constantemente se mueve; no tiene, por decirlo así un punto de referencia fijo; mi yo, mi sensación de identidad no es algo a lo que yo pueda ponerle el dedo, sino que está siempre en movimiento…»

Entonces la compasión y la empatía tienen una profundidad tan grande como este carácter de vacío, de sobreabundancia de la experiencia, y el amor para mi se funda sobre eso; el amor es la manifestación constante de esas dos cosas, de la inteligencia y de la empatía profunda que va más allá del tú y yo, que es casi constitutiva a la base misma del ser. El ser es al mismo tiempo inteligente y no individual, es decir, compasivo; tiene ese carácter de empatía muy abierta. Entonces cuando tocamos el amor, cuando uno se enamora, cuando uno ama a los otros, cuando uno es solidario, cuando uno piensa en la importancia que los otros estén bien, son manifestaciones de esa misma capacidad humana, tremendamente reales y no podemos alienarnos de eso, esa es la maravilla; la buena noticia es que eso está siempre allí. (…)



10. Atentado del 11 de septiembre de 2001, al World Trade Center.

estandar que habitábamos; colectivas otras, como esos hechos en los que se articuló una completa pérdida de humanidad —la Kampuchea democrática, por ejemplo, y los cuatro años del genocidio camboyano—; o muy complejas otras más, como la figuración subconsciente de juguetes abandonados, mesas volcadas y casas muertas que, durante la desoladora rememoración del genocidio, me habría llevado a evocar aquella extinta mesa familiar, mi bicicleta de infancia o la *singularidad* del departamento estandar en el que vivíamos.[83]

La experiencia al interior del más estandarizado de los edificios, en efecto, siempre constituirá un *objeto* de análisis radicalmente *singular*. Como lo escribiera el arquitecto Moneo, al habitar la *arquitectura*, esta siempre «puede ser caracterizada por lo que tiene de *singular*», de «fenómeno único que no puede reproducirse», y al que aunque pueda reconocérsele estilos o tipologías, «tal reconocimiento no significará, en modo alguno, la perdida de su *singularidad*» (0000, p.00). Incluso la experiencia con la réplica fiel con la que se sustituye un edificio demolido —como la del Pabellón alemán, o si se hubiese ejecutado el proyecto alguna vez sugerido, de reemplazar las torres en la Zona Cero por otras similares (fig.10)—, sujeta a un pequeño sistema cerrado de producción en el que encarna literalmente un *objeto* anterior —si éste se sitúa en el concepto o en lo que descansa en su idea— es, para el ejercicio de cognición de una mirada más profunda, un *objeto* en el que la herencia de propiedades del original, será sólo uno de los datos que habrán pasado a convivir con elementos que conviertirán su experiencia, en la dimensión más significativa, en algo totalmente diferente. Al edificio neoclásico del Congreso, en Caracas, solía verlo si no como una réplica, como un *objeto* más bien *regular*; uno que, aunque con cierta novedad en el tipo de síntesis o colaboración que proponía entre elementos neoclásicos y coloniales tropicales, calzaba con el patrón tipológico de otros capitolios Latinoamericanos de la época. Pero el participar durante un año en el proyecto de su diagnóstico y restauración, explorando entre muchos otros develamientos, los curiosos sistemas constructivos que estaban ocultos tras paredes y techos, lo que era añadidura respecto al proyecto original rescatado por los historiadores, o la sucesión tras tenues diluyentes en sus muros internos, de capas de pintura

[83] [sobre la fenomenología] Varela (*Ejemplificando con un experimento*) «...se trata de que el sujeto, para dar un ejemplo simple, reconozca una cara, presento una cara con toda clase de deformaciones y le digo: a ver ¿reconoces una cara? Y el tipo, en el protocolo habitual aprieta un botón si la reconoce o aprieta un botón si no la reconoce. (...) ¿cuál es el fenómeno; cuál es todo el fenómeno; no una parte sino que todo el fenómeno? Parte del fenómeno es que ese sujeto además tiene una experiencia de lo que le pasa cada vez que yo le presento una cara, y esa experiencia no queda resumida en apretar un botón; es obvio ¿no? Entonces, la ciencia que tiene respeto por la experiencia lo que va a hacer es ir a buscar, también, cuáles son los resultados, las observaciones y las descripciones, es decir, la fenomenología que le aparece a ese sujeto, que le aparece cada vez que uno le presenta, por ejemplo, ese estímulo (...) se trata de recoger, no esconder, no dejar debajo de la mesa otra parte del fenómeno que es al fenómeno al cual el sujeto tiene acceso; yo tengo acceso con mis electrodos, mis máquinas y qué se yo, pero ¿porqué voy a dejar afuera la otra mitad del fenómeno? Ése tipo de trabajo, en el que uno pone atención a que cada vez que yo presento algo le doy al sujeto la *chance* de hacer una descripción; y lo que es más, y esto es muy importante, escojo sujetos que sean capaces de tener un entrenamiento, de hacer una descripción de su propia experiencia porque (...): no es dado al hombre saber como describir y explorar su experiencia así nomás, no; no es una cuestión inmediata, es un aprendizaje. (...) la tradición fenomenológica es una ruptura radical con esa manera de entender el análisis filosófico que viene de la filosofía analítica, y volverse, como dijimos, a la base de la experiencia, a las cosas mismas».

ornamental negándose unas a otras en el tiempo, equivalió de algún modo a haber hecho el ejercicio cognitivo intencional de desensamblar su *singularidad* radical; de sumergirmee en su *concresión*. Mis futuras percepciones del edificio, desde luego las acompañaría en adelante, de la sensación constante de haberme asomado, al menos a algo parecido a su «verdad»; sensación que llevo conmigo y que, como sin quierer, evoco cada vez que ocurre algún «hablar con los demás» acerca de esta particular estructura. Era un develamiento similar al que, cuando estudiábamos, nos ocurrió de modo muy significativo respecto a un edificio moderno frente el cual enfrentabamos incipientemente, tanto la idea de un contenido insondable, que iba a ser típica de la obra *singular* de arquitectura, como la tarea de recuperación que era posible realizar si se le consideraba un *objeto* cuya situación particular se hacía intencionalmente cognoscible:

> *Un arbol para vivir*
>
> Un día, aún de estudiantes, vimos aparecer en un terreno rodeado de palmeras en la ciudad costera de Lecherías, frente al Mar Caribe, una serie de colosales esqueletos metálicos rectangulares, de unos cien metros de largo cada uno, apilados horizontalmente unos sobre otros en torno a un vacío central, y elevados del suelo mediante unas enormes patas (fig.11). Parecía que habían estado inhertes allí por un buen tiempo, cubriéndose de corrosión y alterando drásticamente un paisaje que, en ese entonces, carecía de construcciones aledañas. Supimos luego, que se trataba de una obra del arquitecto Fruto Vivas, luchador solitario, pequeño, amable y de hablar pintoresco —antítesis visual del Howard Roark de *El manantial*, cuya versión cinematográfica habíamos visto en la escuela por esas fechas— que, junto a la práctica de un ingenioso uso de los materiales cotidianos, acostumbraba hacer insólitas estructuras espaciales y paraboloides de hormigón.[84] Aunque su intención siempre fue la de hacer edificios dignos para las personas, las suyas siempre fueron reconocidas, a la larga e inevitablemente, como «obras de autor»; en especial ésta, que como acotaría después Oscar Tenreiro, entonces profesor en nuestra facultad, terminaría siendo una

[84] «Recuerdo con claridad la atmósfera que respecto a su paso por las aulas y sus logros, pude percibir a mi entrada en la Escuela de Arquitectura en 1955. Se hablaba mucho de sus proyectos, ilustrados por hábiles dibujos, y una pasión por el uso de materiales naturales». Se admiraban sus casas de techos inclinados cubiertos con teja criolla, con espacios internos fluidos, cambios de niveles, abiertas al exterior a través de rejillas de madera para filtrar la luz, de muros blancos y pisos de arcilla o piedra bruta o pulida». «Eran celebraciones de una forma de elaborar la herencia moderna que estaba en el ambiente» «que él realizaba con lo que los españoles llaman un "canto" muy especial que las convertía en comentario de todos». El «Club Táchira, proyecto asesorado por el gran ingeniero español Eduardo Torroja». «Su propia casa en Los Chorros» «con su estructura metálica, su rigor geométrico y esa concepción espacial tan de nuestro clima me causó una impresión imborrable». «En esos años su vida estaría marcada por su afiliación a la insurrección armada contra la naciente democracia. Estuvo un tiempo fuera del país, rehuyendo persecuciones, pero retornó para, a partir de los setenta, ser buscado de nuevo por numerosos clientes deseosos de servirse de su talento. Se mantuvo muy activo y durante las tres últimas décadas de siglo veinte fue asesor del Poder político en distintos momentos y circunstancias». (Oscar Tenreiro, *Un honoris causa para Fruto Vivas*, 2 de Febrero de 2009)



12. *El árbol para vivir*. Vivienda multifamiliar. Fruto Vivas. Lecherías, Venezuela. 1990.

de sus construcciones más importantes. Era la encarnación literal de su «árbol para vivir»; un sistema estructural con el cual, décadas antes, muy a tono con las megaestructuras de Friedman, había propuesto usar estructuras como las potentes grúas que como espigas se alzaban en el valle de la Caracas petrolera, para poner la tecnología en manos del pueblo y elevar en altura los mantos de vivienda informal que cubrían los cerros; atendiendo así el derecho de los pobres a edificios más dignos, y liberarando el suelo para actividades sociales, deportivas, cívicas y sobre todo, «para que los niños llevasen una vida más felíz». Era una Idea que hasta entonces, sólo había logrado concretar en algunas casas, cuyas áreas sociales ubicaba a la sombra de unas habitaciones elevadas mediante estructuras metálicas con forma de paraguas. Eventualmente, y como manda la construcción tradicional, el interior de estos grandes cuerpos comenzó a ser ocupado por paredes de bloques huecos de arcilla; el mismo material que, por su bajo costo, se usa sin estucar en la construcción de los r*anchos* en los cerros invadidos. La imagen utópica de la elevación de los barrios populares, aparecía literalmente representada (fig.12).

Terminada la obra, lo que para la mayoría aparecía instalado sobre esas patas azules, que se decía tuvieron que ser hechas en astilleros de barcos, era una rara estructura de la que colgaban departamentos beneficiosos económica y espacialmente para la clase media; mientras que para quienes conocían la historia, era una empecinada construcción técnica imposible de hacer fuera de la tutela de un arquitecto cuya intención fue la de concretar viejas teorías a cualquier costo; incluso, recurriendo al auxilio del mismo mercado inmobiliario contra el cual con tanta energía habría antes arremetido; es decir, actuando por la *forma* misma, aunque se encarnase muerta ya en su voluntad de ser instrumento colectivo; ciertamente un remedo de sí misma, pero al mismo tiempo, una obra casi poética que dejaba «importantes preguntas sin contestar», y cuya experiencia, para ser entendida como correspondía y ser valorada en su justa medida, requería conocer ese *proceso* que no se hacía explícito en la obra. Cuando «es el discurso lo que explica la arquitectura —decía Tenreiro—, cuando ésta adquiere ropajes filosóficos y se convierte en justificación de un modo personal de ver el mundo, se hace testimonio individual que puede o no pertenecernos», y en este edificio —agregaba—, Fruto es «obra y discurso a la vez». Muchas personas viven allí, percibiendo una *singularidad*, pero sin estar conscientes de estar habitando «el árbol para vivir»; una suerte de monumento.

Grez, 2008

Se concluiría entonces, que si bajo análisis logra precisarse el *objeto* que contiene a una determinada *cosa* en situación, esa posible *esencia* obtenida, será al final «una», de entre otras posibles y factibles de ser extraidas, que coexisten dentro de la misma *cosa*; todas vitales a su lógica existencial y por sí mismas, cada una, umbral de ingreso a su *verdad*.

El concepto

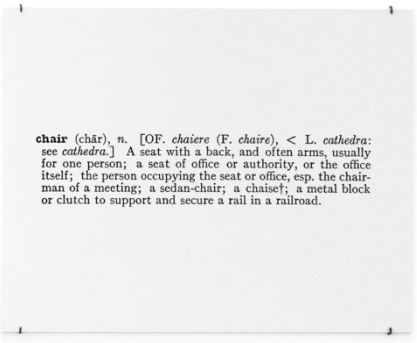
Husserl demostró —decía Ortega—, que si una mesa *concreta*, mi mesa, es una *esencia*, «lo esencial no es su identidad, sino el hecho de que pueda ser de otra manera sin perder esa identidad»; porque lo racional de ella, tomándola como el fenómeno de su aparición, es justamente el poder ser concebida objetivamente, aunque no se tenga pleno acceso a su «estar allí» como modo de conocimiento, desde el «por qué está precisamente allí»; es decir, desde el hecho de que está allí porque, *esencialmente*, *es* «mesa».[85] Hacer sujeto de especial atención a una *cosa* presente o ausente, extrayendo como *objeto* de análisis el concepto que le subyace, el tipo de *cosa* que *es*, ya sea en una instancia colectiva de discusión, en la *conciencia* individual, o en una simple conversación con los demás, es así otro de los modos de comenzar a dirigir, sin entrar aún a discutirla, una mirada profunda a su particularidad.

Sucede, cuando se comienza a denunciar públicamente una situación en la que parece inminente una pérdida de nuestra «humanidad» —lo amablemente hostil de una voluntad de igualación; la fútil integridad de una voluntad de individuación; la inhumanidad implícita en una práctica socialmente naturalizada; la legitima ilegitimidad de alguna estructura de las que nos rodean; el eterno conflicto entre lo colectivo y lo individual; lo incierto de un presente, capaz de «transformar incluso la visión que cada cual tenga sobre sí mismo» (Ortega, p.00), o que «promete aventuras, poder, alegrías, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, sabemos y somos» (Berman, p.1)—, y se acomete colectivamente el ejercicio de ir construyendo en teoría, a partir de lo observado, la estructura *epistemológica* que contendría la pregunta y la respuesta que podría suponerse la correcta para esa situación; respuesta que, ensayada como «realidad universal» al menos «durante cierto tiempo» (Kuhn), en la suposición *metafísica* de su praxis y por consiguiente su *ética*, expondría el que podría considerarse su más correcto paradigma; su *verdad*, por así decirlo.

Es también un ejercicio que, desde la propia *conciencia* individual, podríamos vernos de pronto realizando al explicar a alguien el funcionamiento de una *cosa*;

[85] Ortega «La afirmación más radical del racionalismo consiste en atribuir identidad al ser. Si lo que es está constituido por identidad coincide con la constitución del pensar, *logos* o ratio que es también la identidad. Lo malo es que los seres a la mano no son idénticos a sí mismos sino, por el contrario, mudables, contradictorios —y, por tanto, irracionales—. Bajo la perspectiva del tiempo la identidad aparecía como permanencia. Pero, ¿qué cosas hay permanentes? El racionalismo tuvo que echarse a buscar objetos capaces de permanencia e inalterables. Y fuera de Dios, objeto ultrarracional, sólo encontró los «universales», los «conceptos».Ortega, parte 2





chair (chār), *n.* [OF. *chaiere* (F. *chaire*), < L. *cathedra*: see *cathedra*.] A seat with a back, and often arms, usually for one person; a seat of office or authority, or the office itself; the person occupying the seat or office, esp. the chairman of a meeting; a sedan-chair; a chaise†; a metal block or clutch to support and secure a rail in a railroad.



13. *Una y tres sillas*, Joseph Kosuth. 1965. Instalación en la que la obra, consiste en seguir las instrucciones de montaje, de colocar un objeto, una fotografia suya de tamaño real a su izquierda, y su definicion según el diccionario a la derecha.
14. Detalle: la definició de «silla» según el diccionario.
15. Detalle: la fotografía a tamaño real de la silla.

tal como cuando mi hijo me pidió que le dibujara una mesa y un martillo; o al vernos en la necesidad de rehacer espontáneamente esas mismas *cosas*, con materiales hallados a la mano. En ambos casos, nos veríamos invocando el *esquema* estructural de una mesa o un martillo; es decir, «indagando» de algún modo en su particularidad, pero sin habernos referido aún a mesa o martillo particular alguno. Algo así era lo que hacía el artista norteamericano Joseph Kosuth en aquellas lejanas instalaciones tripartitas en las que «desensamblaba» *cosas* habituales, separando su realidad material de su imagen y su definición en el lenguaje (figs.13-14-15), para informar al observador sobre la reflexión posible que se abría, al suspender sus permanencias inertes en lo cotidiano, y transcribir a otro soporte de lectura el «desmontaje» del *objeto* que las contenía.[86]

Es asimismo, un ejercicio que bien podriamos vernos realizando en alguno de esos instantes de melancolía, en que, porque necesitamos «entender qué contiene la propia mente», procedemos a buscar, viendo a través de la ventana o dentro de la propia casa, una *cosa* que podamos enmarcar —aislar, pero mantener aún enganchada al mundo— para iniciar a partir de ella la reflexión; o al contrario, al captar cuál, de entre el grupo de las *cosas* próximas —el martillo o la mesa, pero también alguna de las grandes *cosas* que nos abarcan, como la ceremonia a la que se asiste el domingo, el traslado que se efectúa a diario de la casa al trabajo, o la ciudad acordada desde una hora y punto de vista particular— ha comenzado a mirarnos de un modo distinto, atrapándonos en la contemplación de una *forma* que al parecer no habíamos visto con atención; invitándonos a un desmontaje mental de su estructura en el transcurso del cual surgirá, en algún momento, la más obvia de las preguntas sobre su realidad: ¿radica ésta en el ensamblaje de *partes* que acaba de transmitir su peso al asirlo, su crujir al apoyarme o su poder de contención espacial; o acaso en lo que de «silla», «martillo» o «ciudad» me he acostumbrado a reconocerles? Sin haber entrado en lo particular de ninguno de estos artefactos, habré intentado al menos, arrivar a la *esencia* que como *objetos* conceptuales los define.

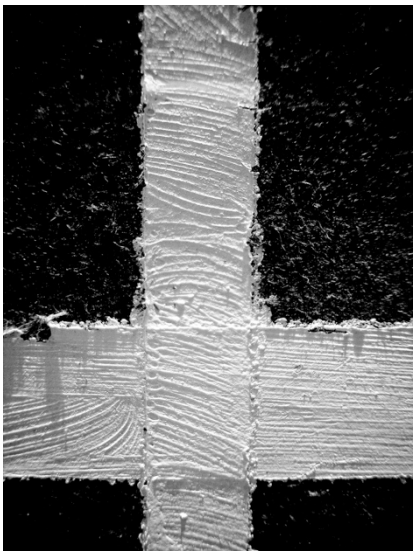
En el transcurso de una conversación, bien podríamos vernos realizando en algún instante un ejercicio similar; al hablar sobre un edificio de Le Corbusier, por ejemplo, a partir de los rasgos que lo definirían como uno de los edificios que produce la disciplina; es decir, calzándolo en un *objeto* de los que pueden aparecer en la realidad; uno en el que, acto seguido, también podría calzarce, si el *objeto* no ha pasado a reducirse sólo al «edificio de la primera modernidad», la última estructura presentada por el arquitecto chileno Aravena. También podría dialogarse, sobre el aparato emisor de música que se enciende cada mañana, sin que deba hablarse de quién o por qué lo enciendió; sobre el modelo de la antigua

[86] 1965 Joseph Kosuth Tres sillas, (MOMA de Nueva York) copiando a Magritte 35 años antes: “Esto no es una pipa”. Así como la silla, el martillo, el sombrero o el abrigo, lámpara, pala, zapatos, escobas, relojes en un ejercicio al infinito, pues era conceptual. Sin mucha novedad en realidad, desde la Pipa de Magritte a los ready mades de Duchamp, como buen arte conceptual, rechazaba la retórica o la lírica de un arte ornamental que ha llegado a ser muy convencional o sobreentendido; el arte vuelto objeto impidiendo su función esencial de pensar sobre si mismo desarmando conceptualmente objetos.

bicicleta que está estacionada afuera, independientemente a que se hable de los trayectos que hoy recorrió; sobre el cuadro que está en la pared, desde su función utilitaria como «*cosa* colgada en la pared», sin detenerse en su contenido pictórico; o sin ir más allá, sobre el tipo de silla en la que estamos sentados.

Si el *objeto* sobre el que se conversa, gira en torno a la antigua bicicleta estacionada afuera; similar a la que muchos tuvimos en la infancia, pero hoy una suerte de artefacto de culto, probablemente tomaremos su recuerdo para referirlo inicialmente a su mecánica y su historia, y luego, a diversas fuentes que informen sobre el «estado del arte» de la idea contenida en él. Habremos armado entonces, en esa *consciencia* compartida, una bicicleta teórica «aumentada» de la que, removiendo luego tanto las *partes* gastadas del antiguo modelo como las del aparato técnico añadido, nos quedaremos con el remanente de una bicicleta mental hecha de lo invariante; con un *objeto* que, en adelante, podremos llevarar a cuestas e interponer ante la mirada *esencial* que seremos capaces de dirijir a cualquier bicicleta similar, aunque no pasemos a hablar de su particularidad (fig.16). Y si el *objeto* en cuestión, es el «cuadro en la pared», probablemente lo referiremos a diversas informaciones aportadas sobre el desarrollo de tal usanza; y del grueso empaste de la pintura teórica creada en esa suerte de *conciencia* común elaborada, colgada al muro ninguno, o al muro universal que se manifestó en la primera cueva, en el primer museo, en la casa del coleccionista o en el *hall* del gran edificio gubernamental, *suspenderemos* todo dato fáctico para dejar desnuda la estructura eidética que nos hablará del impulso puro y connatural a ataviar las paredes de nuestras moradas; un conocimiento obtenido que, llevado con nosotros en adelante, nos permitirá, aunque no pasemos a analizar su contenido, dirigir una mirada *esencial* a cualquier cuadro que veamos puesto sobre una pared (fig.17).





16. *Sombra de bicicleta*, fotgrafía, M. Grez. Santiago. 2009.
17. *Pigmento*, fotografía, M. Grez. Santiago. 2005.

Si la conversación pasa a girar en torno a la silla en que estamos sentados, y si en general, los artefactos en la cultura pueden considerarse «textos», el análisis del modelo o concepto de silla, bien podría comenzar por abrir su «semiótica», y revisar al menos dos de sus tres componentes de rigor; a saber, el elemento «pragmático» o su modo de uso, y el «semántico», o de los significados que adquirió dada la práctica de ese uso (Flores, p.110).

Supongamos, que la silla en cuestión, es la réplica de alguna de aquellas diseñadas por arquitectos a principios del siglo veinte; *Wassily* de Marcel Breuer, que bajo un discurso progresista combinó la plástica abstracta con los marcos de tubos metálicos doblados (fig.18); la silla de madera curvada diseñada por Alvar Aalto para el sanatorio de *Paimio*, pensada para brindar comodidad por largos periodos (fig.19), o quizá, *Barcelona* de Mies van der Rohe, pretendido producto industrial que, como una escultura, hubo de ser logrado en combinación con el armado manual (fig.20). La primera observación, probablemente consistirá en remitir la *forma* a un impulso por traducir a «silla» la racionalidad que, entonces, debía ser cualidad de lo producido por cualquier oficio. Racionalidad que, mientras *Wassily* relacionaba a una estética serial similar a la de las bicicletas, *Paimio*,







18. *Silla Wassily* o *B3*, Marcel Brewer. 1925.
19. *Sillón Paimio*, Alvar Aalto. 1932.
20. *Silla Barcelona*, Mies Van der Rohe y Lilly Reich. 1926.

rechazando aquella por fría y «alejada de la gente», y en el empeño de su autor por humanizar los *objetos* cotidianos, reconducía al uso de maderas laminadas; y *Barcelona*, en una estética de corte más bien clásico, interpretaba como un revelar estructuralmente las líneas del cálculo y la resistencia del material.[87] En cualquier caso, nuestras miradas habrían comenzado por «leer» en el mueble, su ubicación en una red de determinaciones de orden práctico; es decir, en el ámbito de una *pragmática*. Luego, por ser la silla el vehículo que ha transportado alguna de esas «viejas historias» al presente, bien podremos pasar a verle como *objeto esencialmente cognoscitivo*; o *estético* después, al considerar que es justamente por ello, por esa carga histórica que transporta, que la silla está fungiendo ahora como un interesante «acento» en la construcción de este escenario personal en el que ha quedado emplazada. Más aún, equiparadas luego en relevancia esas dos condiciones, podriamos pasar a ver la silla como *objeto esencialmente sintomático*; como un dispositivo o *sensor* que registra un interesante momento de la cultura, en el que, sin alterarse su apariencia de mueble histórico, se ha optimizado su producción para ser llevada, dividiéndose incluso en castas de originales y réplicas, a un público masivo. Nada de lo cual impedirá que al final de la conversación, volvamos a tratarla sólo como a una silla, que como tal, deberá dedicarse a recibir al cuerpo que se recline sobre ella; situación en la que, réplica u original, adorno o sensor, habremos vuelto a considerarla, sobre todo, un *objeto* de clara naturaleza *deóntica*.[88] Sea cualquiera de estas funciones —*cognoscitiva, estética, sintomática o deóntica*; nociones «básicas que orientan la cultura» y que se dan también en la «corporalidad humana» (p.110)— la que alternativamente hayamos hecho predominar como propiedad de la silla, o lo que el hecho de haberlas considerado en simultaneidad habrá revelado, será la capacidad que posee el mueble, de ser leído simultáneamente desde varios sentidos. No habremos hablado así, de una silla particular, pero si de una generalidad, de una *esencia* en la que mi silla particular podría quedar inserta.

[87] En un artículo escrito en 1935 Aalto en efecto expresaba: «Pensemos en una silla de tubo metálico. Podemos observar con claridad que el impulso de hacerla nace de una combinación entre los deseos de obtener un mueble más ligero, tan cómodo como los de antes y, en especial, del deseo de adaptarse a la actual forma de producción industrial. El ensamble de un asiento flexible con unas pocas piezas de tubo metálico curvado y bandas de tela es en sí una solución genial. (...) Si en el caso de las sillas mencionadas queremos mencionar algunas exigencias no satisfechas, señalaríamos las siguientes: un objeto de uso doméstico cotidiano no debe tener reflejos de luz demasiado brillantes, como tampoco debe transmitir sonidos desagradables, etc. Además, un objeto que ha de estar en contacto directo con el cuerpo humano no tiene que estar hecho de un material de alta conductividad térmica. (...) Los problemas no resueltos de la silla son, de hecho, los nombres científicos de fenómenos que conjuntados forman el misterioso concepto de 'acogedor'» (2000, pp.127-128).

[88] Agrega Flores: en una fotografía, por ejemplo, puede predominar la función *cognoscitiva*, si es que lo retratado, como sucede con lo pintado en un cuadro, se comporta como un sensor de la vida interior del fotógrafo. Pero puede que predomine en ella la función *estética*, como sucede con las postales, y ser entendida primeramente como un adorno o un recuerdo; asimismo, puede estarse comportando como una «máscara», si es que predomina en ella la función *sintomática*, como en las imágenes publicitarias; o tal vez como una herramienta, como ocurre con la fotografía explícitamente testimonial, predominando entonces la función *deóntica*. Lo mismo aplicaría a cualquier otra tecnología, como por ejemplo la de la vestimenta, que es alternativamente «sensor del clima, es elegante o inelegante, es reflejo de personalidad o simplemente abrigo» (p.110).

El ensamblaje

La tercera posibilidad de precisar un *objeto* de análisis *esencial*, esta vez respecto a una *cosa* material, sea que esté presente o ausente, uno mismo o junto a los demás, surge al realizar el ejercicio perceptivo intencional de poner entre paréntesis su *proceso* total, el que cubren sus dos fenomenologías mayores —la de su radical *singularidad* como *cosa* en situación, y la de la historia de su concepto—, para dirigir la mirada exclusivamente a la relación entre la estructura presente de la *cosa* en cuestión y la fracción de ese *proceso* que corresponda a su armado material; es decir, para dirigir la mirada a la fenomenología menor, subsidiaria de aquellas otras dos, del «cómo esa *cosa* se construyó». Es un ejercicio que, si se continúa en la perspectiva *semiológica*, equivale a suspender los análisis de las funciones relacionadas al uso y el significado en la *cosa* en cuestión —su *pragmática* y su *semántica*—, para pasar a mirar exclusivamente la tercera de esas funciones; su *sintaxis* o el modo específico en que fue *escrita*; y que si se ejecuta desde la perspectiva «formal», equivale a extremar la noción de «forma» en esa *cosa* observada, hasta hacerla calzar como símil de la particularidad de su modo de *ensamblaje*. Veamos.

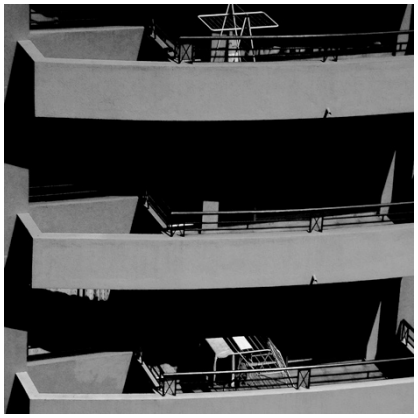
La percepción de la *realidad* de una *cosa*, habitualmente se debate entre dos extremos; que, si desde lo pragmático serían, el apreciarla exclusivamente a través de lo que «conserva», en oposición a hacerlo sólo considerando lo que «libera»; y desde lo filosófico, apreciarla sólo como una entidad ideal, en oposición a hacerlo como entidad plenamente existencial; desde lo «formal» éstos serían, el de atribuir la *forma* de esta *cosa* a una *inmanencia* —una idea salida de un orden social, cultural o tecnológico que está detrás de ella y la determina— o a una *trascendencia* —una propiedad modeladora individual inseparable de las vivencias y situaciones precisas de su existencia *concreta*.[89] Si viéramos la vida toda desde uno de estos extremos, todo su su utillaje se nos aparecería de pronto como una serie de representaciones, dejando de existir la posibilidad misma de lo puramente *singular*; una desoladora experiencia parecida a presenciar el desarrollo perpetuo de un edificio sin nunca pasar a habitarlo. Y si la viéramos toda desde el otro estremo, todo se nos presentaría de pronto como «real», sólo en la medida en que quedase determinado exclusivamente por el tiempo y el lugar intransferible que ocupa, dejando de existir la posibilidad misma de lo puramente *regular*; panorama aún más desolador en el que, si bien el misterio del mundo podría quedar resuelto en la intimidad establecida con una sola *cosa*, ello ocurriría en un monólogo en el que, lo de ella dado como idea para ser compartido con los demás, habría quedado excluido. Por eso es que, normalmente, miramos a las *cosas* situándolas convenientemente en distintos puntos dentro de un movimiento pendular entre estos dos extremos. Desde el simple uso habitual del lenguaje, *cosas* tan distintas

[89] Kant y Husserl, Idealismo y Fenomenología.









como el precario habitáculo del indigente (fig.21), el Pabellón alemán de Mies (fig.6), o el viejo centro comercial que se especializó en un solo rubro al trasladarse su contenido inicial al nuevo *shopping mall* (fig.22), podríamos nombrarlas en un determinado momento, como representaciones de la misma *forma* «edificio»; así como podríamos eventualmente decir, que el redondel de la pequeña mesa sobre la que se toma un café, tiene «*forma* de mesa» —como podría tenerla el bosquejo dihujado, o la tabla que se apoya sobre dos ladrillos—; y en ambos casos estaríamos situando la noción de *forma* como una preexistencia, como una *inmanencia* o *eidos* que precede, o frente al cual pueden ubicarse de modo transitivo, distintos artefactos porque les representa *esencialmente* el concepto del *acto* que sustentan. Louis Kahn decía, por ejemplo, que «*cuchara*, caracterizaba una *forma* que poseía dos partes inseparables —el mango y el receptáculo cóncavo—» (p.8); un orden original fuera del cual ninguna cuchara podía existir, y en el cual todo nuevo diseño, «en plata o madera, grande o pequeña, profunda o no» (p.8), debía calzar. Pero en otro momento, por otras razones, y con la misma libertad que nos facilita el lenguaje, bien podríamos decir que estructuras genéricas, cuya utilidad descansa en su condición de réplicas, como la unidad de vivienda espontanea con la que, tipológicamente, se suele invadir los cerros (fig.23), la escuela normada, o la torre tipificada bajo el modelo que ofrece la menor resistencia a las restricciones del mercado (fig.24), poseen claramente una *forma* peculiar; o bien comentar, lo «informal» que, al no someterse a *formalismos*, una determinada mesa parece ser —la mesa redonda de los *Starbucks*, por ejemplo, que dando crédito a las «leyendas», al no tener «puestos vacíos y proteger la autoestima de los bebedores solitarios de café», se hace de la *forma singular* de una «mesa para el solitario» (fig.25)—; o el cómo, «lo que en *esencia* esa mesa *es*», no parece poder ser alterado por «la peculiaridad de su *forma*», tal como lo que un libro pueda decir, no lo alteraría la *forma* de su escritura, o lo que la cuchara pueda transportar desde el plato, su *forma* labrada; situándose allí la idea de *forma*, separada de «contenido» y expresando una capacidad de *singularización*, como algo *trascendente*.[90]

El ejercicio de precisar un *objeto* de análisis respecto a una *cosa*, mirando a su *sintaxis* o cómo se construyó, equivale a forzar la percepción para llevar la noción de *forma* a este extremo en el que va a aparecer ante la mirada como pura *trascendencia*; en el que se hará correlativa a la particularidad del *ensamblaje* hecho pura presencia. Allí podremos entonces, separar o «recortar» del *proceso* mayor de la *cosa*, que abarca la historia de su concepto —la *esencia* ide toda *mesa*— y su continuidad en la acumulación fáctica que la ha hecho «estar allí» —que la conviertió en «mi mesa»—, el momento de la aparicion de la *forma*; el fragmento o *proceso* en sí mismo, correspondiente al *ensamblaje* de *partes* que constituye la estructura o perímetro sensible a las personas —*esa* mesa. Y sólo tras haber visto esta particularidad formal, podremos entonces intentar

[90] Debate sobre la forma. Platón, Aristóteles. Forma y contenido. Forma como idea, *eidos*.

desarmarla mentalmente en sus *partes* para evaluar de qué manera, sea su origen *regular*, *espontáneo* o *singular*, fue «escrita» como herramienta.

Ahora bien, el ejercicio teórico de «desensamblar» una herramienta *regular*, va a generar sin duda un conocimiento específico sobre el *objeto* que resume el *proceso* del concepto técnico del artefacto; pudiendo la mirada incluso llegar a conocer la totalidad de su *ensamblaje* mecánico, sin que ello le garantice necesariamente haber llegado a su *verdad*. Desarmar mentalmente una herramienta *espontánea*, por su lado, y dado que la identidad de sus *partes* posblemente recolectadas, ya remitía desde antes al lugar del que habrían sido respectivamente sacadas, generará un interesante aprendizaje sobre cómo nuestras costumbres se implican en el material del mundo, o sobre cómo el propio material del mundo es el que genera nuestras costumbres. Pero la instancia en la que más se justificaría realizar este ejercicio, sería al necesitarse precisar el *objeto* que define a una herramienta *singular*. «Desarmarla», implicará revisitar forzosamente la *esencia* conceptual del artefacto; pues será de esperar que su constructor haya constituido su legitimidad al haberla invocado como memoria muscular, o *esquema* de uso legitimado, alrededor del cual ubicar sus *partes* inéditas en su anómalo *proceso*; y será por tanto, la misma memoria o *esquema* que la mirada debera ahora reconocer encarnada de manera inusual en otros materiales, para luego acometer una correcta individualización y separarción de las *partes* de la fusión que tiene en frente. Además, con el propio identificar en retrospectiva o reconstituír en su origen y procedencia las *partes* no convencionales usadas y su forma de relación alrededor de ese concepto, la mirada revisitará de algún modo el trayecto que habrá recorrido este *objeto* desde que era sólo un pensamiento, para luego convertirse en *metáfora* material que diese respuesta a ciertas demandas, en cierta situación y en relación a un contexto y un posible juicio público, vislumbrando incluso las causas de su posible caducidad o extinción; es decir que, haciendo este ejercicio, relativamente más simple, la mirada revisitará, de algun modo quizá más tangencial, no otra cosa que la *esencia* mayor de la *singularidad* radical de ese *objeto*, su fenomenología como «pieza en situación»; el porqué estaría justamente allí enganchado al mundo; algo que, así como puede hacerlo respecto a una mesa; también respecto a una nueva canción, a una religión o culto, a la propia ciudad, y desde luego a un edificio.[91]



21. *Habitáculo provisional,* en el zócalo de una iglesia, fotografía, M. Grez. Providencia, Santiago. 2016.
22. *Caracol Los leones*, fotografía, M. Grez. Providencia, Santiago. 2009.
23. *Ranchos*, frente a la urbanización 23 de enero, fotografía, M. Grez. Caracas, 2009.
24. *Edificio de departamentos*, fotografía, M. Grez. Ñuñoa, Santiago. 2005.
25. *Mesa redonda*, fotografía, M. Grez. Café Starbucks, Santiago. 2018.

La verdad del edificio singular

[91] Diferencia entre individual y singular; singular aun en el caso de una serie, como la las silla rojo y azul. Pero singular es único, en sentido literal. Individual es todo, el espacio y el material único que ocupa el elemento de una serie. Lo singular también es individual.

Cuando quien observa o usa uno de los edificios *singulares* producidos por la disciplina de la *arquitectura*, adviertiendo el problema de comprensión que lo caracteriza, y hace coincidir todas las preguntas posibles sobre su rara naturaleza en la cuestión resumida de «¿qué es en *concreto*?», estará formulando esta cuestión básicamente a partir de las mismas tres instancias a las que su mirada, ahora intencionada y asumiendo la responsabilidad, recurriría eventualmente como los ejercicios fenomenológicos de percepción disponibles para responderla: el precisar cómo esa estructura llegó a estar en esa situación y de esa manera; cuál es el concepto para el que trabaja, y cuáles *partes*, tomadas de qué sector de la realidad, la ensamblan.

Comenzar directamente por una inmersión en su *concresión*, indagando en la *singulardad* radical de su condicion de pieza en situación, una instancia referida mayormente a datos que no estan necesariamente presentes a la hora de la experiencia, sería lo más dificil de hacer; con lo que, en la remisión exclusiva a la estructura presente, lo que esa mirada podría optar por hacer, sería el profundizar en su objeto *conceptual* y en la *sintaxis* de su ensamblaje, para después, a partir de ello, ir develando aspectos relevantes de aquella insondable *concresión* inicial.

Para indagar en el *objeto* conceptual, en tipo de *objeto* que es el edificio, su «diferencia», basada en la introducción de una *verdad* que para instalarse debió negar otra *verdad* contextual preexistente, deberá comenzarce por leer aspectos diversos de la constitución de la obra, desde uno y otro de los extremos de ese contrapunto de *verdades*, pero con la intención y la apertura suficiente como para hacerlo en cada caso, desde la intuición que operaría justamente en el razonamiento del extremo opuesto. Habría, por ejemplo, que leer con una mirada «común», lo «artístico» implícito en la experiencia propuesta, pero concediendo a todo elemento utilizado, la certeza de que responde a una sincera raigambre en la vida real de las personas; y de vuelta, leer con una mirada «artística» la interpretación «común» que sólo pretende habitar el edificio funcionalmente, comprobando si realmente el contenido es allí efectivo. Esta mirada que fue común y artística a la vez, deberá acumular entonces esas «dos» lecturas en el mismo *objeto*. Habría que leer despues con mirada «profana», la cara «trascendental» del artefacto, que sostiene que su aparente «estar a favor de la cultura» es en realidad el soporte de una heroica disidencia (Baudrillard); y leer con mirada «trascendental», la cara «profana», que sostiene que su histriónico «poder *ser* cualquier cosa» genera, no sin una buena dosis de cínismo, un *tipo* arquitectónico que es útil a la cultura en el más pragmático sentido. La mirada, esta vez profana y trascendental simultáneamente, deberá acumular ahora esas «cuatro» lecturas en el mismo *objeto*. Luego, podría leerse la cualidad artística o «de autor», desde el anhelo de que todo edificio posea el anonimato y el poder socializador del «producto técnico», pero conservándose un sincero lamento por la pérdida de una sobrecogedora hechura única —como la de la danza, la pintura o la música espontánea hecha por el sólo placer de ser hacha—; y a la inversa,

podría leerse la posibilidad del «producto técnico» reproducible, desde la razón opuesta que concede todo el valor a la condición artística o «autoral» —a esa «afirmación» que remite al instante en que su creador, en insipiente *conciencia* del «sinsentido» del mundo, encuentra, como decía Kubrick, la «luz propia» que le permite ser hábil en lo que considera que puede hacer bien— pero esperando sinceramente que ocurra la comprensión natural y pragmática del uso. La mirada, que fue individual y colectiva a la vez, acumulará esas «seis» lecturas en el mismo *objeto*. Podría ahora, pasar a leerse «pragmáticamente» la interpretación «disciplinar» que particulariza el sustento al acto de habitar para atender una intemperie siempre distinta, pero desde un sincero lamento por su maltrecho idealismo; y pasarse a leer «disciplinalmente» la noción «pragmática» que remite esa autonomía a la pura superficie de un contenido convencional, eso sí, intentando sinceramente ver esa superficie. Esta mirada, pragmática y disciplinar a la vez, habrá acumulado entonces «ocho» lecturas en el mismo *objeto*. Y prolongando la oparación acumulativa, habrá de continuarse sucesivamente esta conversación abierta hasta incluir la cantidad de miradas opuestas que, en directa proporción, defina la amplitud del fenómeno al que se quiera dar voz.

Al finalizarce esta operación de lectura, habrá quedado expuesta de algún modo la *semiótica* del edificio, en dos de sus tres componentes de rigor; su *pragmática* o modo de uso, y su *semántica* o los significados adquiridos en la práctica; quedando por revisarse ese otro componente fundamental que es su *sintaxis* o modo de *escritura*. Al intentarse subsiguientemente el *desensamblaje* mental de esta *forma singular* en su modo de escritura, al individualizarce sus *partes* y localizarce su origen en algún sector conocido de la realidad, y más importante aún, al poder ser entendidas esas *partes* en la relación que arman en torno al concepto despejado en las lecturas previas, se irá articulando por sí mismo el dificil ejercicio inicial, que se habría postergado, de analizar fenoménicamente la *singularidad* radical de la estructura en cuestión. Tras ese desensamblaje, que habrá anexado al *objeto* de análisis unas cuantas propiedades en tanto «pieza en situación», del *objeto* aumentado que se habrá armado en la *conciencia*, par análogo del edificio real, se deberá proceder entonces a extirpar todas las *partes* agregadas, dejando, tras esta labor de *reducción*, el nervio de cada una prendido aún a la misma «médula»; presunta *esencia* del edificio que, además de exponer la *singularidad* de su *proceso* como doble razón lógica —de la relación interna que obliga a cada *parte*, y que consecuentemente las engrana al mundo—, expresará la comunión de sus desacuerdos desocultada como *verdad*, y al mismo tiempo, como invariante o universal que constituirá por si mismo un *objeto* de conocimiento.

Hipótesis para un edificio singular naturalmente comprensible

Un edificio que hable

Propuesta disciplinar

La autonomía formal que caracteriza al edificio que produce la disciplina de la *arquitectura*, ese derecho que ejerce, de poder «singularizar» su *forma*, es el recurso del que se vale para afrontar la que podría llamarse, la «prerrogativa disciplinar»: el lograr sustentar materialmente cada «acto» de habitar, siempre de la manera distinta e imprevisible que pueda ameritar cada situación. Habitar, como el juntar cosas en un lugar por un fin que se realice en el sentimiento de estar allír, todos o cualquiera, por la misma necesidad, sería así solo uno de los aspectos a considerar por una disciplina abierta a una idea del habitar en realidad mucho más amplia, indefinida e imprevista.[92] Resultado de esto, mientras los demás edificios, «regulares» o «espontáneos», en correlación a nuestras herramientas habituales, son capaces de *transparecer* literal o fenoménicamente su «proceso» ante cualquier mirada, al modo de un *lenguaje* comprensible, la herramienta *singular* que propone la disciplina, individualizando el *acto* para atender unos usos recién propuestos, y *ensamblando* cualesquiera *partes* de manera anómala para sostenerlo, presenta un *proceso* —casi siempre una fusión de elementos previamente *abstraidos*— que va a quedar oculto, o en todo caso expuesto como una «opacidad», ante la mirada común. Con todo, serán la propia lectura de un público especializado, del autor, la academia, la teoría y la crítica arquitectónica, las que, autorizándolo a intervenir la realidad, vendrán a decirnos constantemente que este edificio *singular* sí que posee un *lenguaje*, una narrativa, un enunciado o principio performativo que, aunque no ha estado antes en otras cosas en la cultura, está inscrito de modo tácito en el cuerpo del artefacto, quizá para ser reconstruido en retrospectiva por aquel observador o usuario que realmente se interese en confrontar algo así como su «verdad» constitutiva, o la «esencia» que le subyace. Ese cierto «problema» de comprensión, implicito en el hecho de que no se pueda entender «naturalmente» y haya que invertir tiempo en un discernimiento más bien intelectual —problema imputado muchas veces a la mirada dirigida—, se habria hecho así parte de la naturaleza y la normalidad de este edificio. ¿Y no es justamente a causa de todo esto, que por su propio peso surja inevitable una «propuesta disciplinar», la posibilidad de un preciso

[92] Heidegger. Pag 26. Conferencias y artículos. La pregunta por la tecnica.





1. Boca de ventilación del Metro, Altamira, Caracas. Foto: M. Grez.
2. Fuente ornamental, Plaza Diego Ibarra, Caracas.

proyecto arquitectónico? Porque en efecto, y como el más simple de los hechos físicos, entre las propias posibilidades que ofrece esa autonomía *formal*, ese potencial de relación que en manos de la disciplina, defendido y preservado acérrimamente, posee la *forma* edificio para poder ser prácticamente «cualquier cosa», estaría *per se* inscrita la posibilidad cierta de que, como ejercicio y propuesta disciplinar, se pensase en proyectar y construir, esa precisa y particular «cosa» que, pese a *singular* pudiese, sin desvíos ni esfuerzos intencionales por parte de la mirada, e igualando en una sóla las posibilidades de su lectura común y docta, ser «naturalmente entendida». Una hipótesis, con cuya implementación se eliminaría, en algunos artefactos al menos dentro del amplio patrimonio de formas que ofrece esta disciplina, el inherente *problema* de comprensión que suscita la obra *singular* que produce.

Un texto docente

Hace ya bastante tiempo, propuse y dicté por tres semestres consecutivos en una universidad de Caracas, el curso optativo *Arquitectura como fenómeno concreto*. Recientemente, a propósito de aquel curso, un exalumno me recordó uno de los textos que en aquel contexto utilicé; uno que describía —en sus palabras— «de manera muy hermosa, la multi-funcionalidad de ciertos elementos de la ciudad». La intención con ese escrito, según recuerdo, era la de dar voz a nuestra propia subjetividad al imaginar qué podrían decir, sobre sí mismos, ciertos elementos de aquellos con los que uno se podría encontrar a diaro en la ciudad; evaluando con ello su literalidad, o la claridad o complicación de su *sintaxis*. La boca de ventilación del Metro (fig.1), por ejemplo, decía: —«como de la cabeza de una jeringa cuando el pistón de goma recorre el barril, el ruido y el viento que expulso refieren el aire desalojado del túnel por el tren cuando lo recorre; y cuando no, soy como un pequeño edificio de hormigón, sin puertas ni ventanas, que aflora misteriosamente del subsuelo; ¿una escultura abstracta?; tal vez un transformador eléctrico»—. La fuente ornamental (fig.2) diría —«soy el lugar del agua; con un origen ancestral en el ducto circular de mampostería que, al asomar, abastecía a personas y animales. Humedezco y alegro el ambiente organizando el espacio público como ningún otro elemento podría; soy asiento perimetral de encuentro, bebedero para los pájaros que ven el agua brillar desde arriba, pequeño balneario para el niño descalzo, y un dispensador de agua para el perro exhausto. Oculto, sin duda, un ingenio tecnológico que filtra el agua, la hace circular, compensa su rebalse si llueve, y la colorea con luces nocturnas». El propósito del texto, desde luego, era el de que eventualmente tomase la palabra algún edificio *singular*, para constatarse lo dificil que le resultaría a veces dar a entender a las personas lo que *es*, y por qué, muchas veces debe ser «explicado» en vez de pasar simplemente a ser «habitado». La oferta del curso iba acompañada de un afiche, que contenía una imagen y el siguiente texto:

> El *edificio* solía ser la extensión de mi cuerpo en el espacio, la potenciación del instrumental de mis sentidos, la posibilidad de recibir las cosas en el marco de una existencia armónica. Pero todo ello dejó de funcionar cuando ya no pude leer, en su fragmento, la familiaridad de aquello cuyo significado pudo ser siempre el de mi propio cuerpo experimentando el mundo.
>
> *M. Grez, Caracas, 2000*

En una suerte de lamento, el breve escrito mencionaba así este *problema* de comprensión que suscitaba la *singularidad* del edificio disciplinar, —«el edificio, solía ser (…) la posibilidad de recibir las cosas en el marco de una existencia armónica [pero] ya no pude leer, en su fragmento, la *familiaridad*…»—. «Problema», no está demás decirlo, que era viva cualidad del edificio que como profesores, semestre tras semestre, justamente invitábamos a los alumnos a producir en los Talleres de la facultad; aquel cuya *singularidad* vi muchas veces «por primera vez» al integrar las comisiones de rigor en la etapa final de la evaluación. Eran generalmente, *ensamblajes* hechos al unir lo genuinamente producido por el alumno, a pedazos formales, espaciales o técnicos extraidos de alguna obra ejemplar del ámbito de la *Arquitectura*; esos «referentes» que se hizo casi obligatorio sugerir a cada alumno utilizar para formalizar su proyecto, o quizá para contar convenientemente en cada caso, con un punto de partida ya resuelto arquitectónicamente. Aunque se invitaba al alumno a que, con mirada teórica y paciencia de cirujano, abriese la médula de esas *formas referentes* para insertar unidades vivas del mundo actual, y de su propia creatividad; aunque el compromiso era el de no tomar literalmente la inspiración, el genio y hasta la obsesión presente en esas obras, sino extraer sus procesos lógicos —o al menos sus tipologías generativas, como tantas veces hicimos al volver a leer el arquetipo «villa» (fig.3) en *Dominó* (fig.00 Cap.0); el tipo del monasterio Dominicano (fig.4) en las dislocaciones de La Tourette (fig.00 Cap.0), o el cilíndro del Panteón romano (fig.5) en el museo Guggenheim (figs.00-00 Cap.0)—, lo que terminabamos evaluando en esos edificios era, menos el contenido propuesto por el alumno, que la tranquilidad de reconocer ese origen arquitectónico, esas virtuosas propiedades que también presuponían, como en los edificios reales que producía la disciplina, un observador o usuario que, para percibirlas, debía suspender por un momento, tanto la condición de *singularidad* del artefacto, como el pragmatismo del mundo que lo recibía, para easumirlo, como un teórico o un crítico, recontextualizado en una narrativa humana puramente idealizada.

Pero al mismo tiempo, ese breve escrito introductorio al curso, seguido del nombre del mismo, enunciaban la apertura de una propuesta disciplinar que atendía ese *problema*, y que contenía tanto su planteamiento como la posible conjetura para su solución: —«[el] significado [del edificio] pudo ser siempre el de mi propio cuerpo experimentando el mundo»—; es decir, se contemplaba la







3. *Villa capra (Rotonda)*, Andrea Palladio. 1566. Vincenza, Italia.
4. *Monasterio Dominicano de Dubrovnik*, S. XIV-XV, Croacia.
5. *Pateón de Agripa*, 125 d. C. Roma, Italia.

posibilidad, como objetivo académico, de resignificar el edificio, pese a *singular*, para el cuerpo y su sentido perceptual; de concebir y proyectar edificios que, en una comunicación natural con el observador o usuario, le «dijesen» claramente qué *son*. Y la conjetura que como metodo de proyectación propuesto guiaba este posible trabajo con la *forma*, era la que viajaba inscrita en el propio nombre del curso; porque, el que la arquitectura pudiese pensarse como un «fenómeno concreto», la insertaba en el fertil tereno en el cual, con ese nombre, la filosofía existencialista reiteraba constantemente la posibilidad de una experiencia directa con lo real, lo presente y lo perceptible en sí mismo. Lo que el curso proponía era, de este modo, buscar simplemente una «semiótica» que permitiese *escribir* de manera comprensible la *singularidad* del edificio.

Conjetura: un nuevo origen

Traer el proceso al frente

Volviendo a aquella posible *propuesta*, que surge de entre las propias posibilidades que ofrece la autonomía *formal* que la disciplina preserva, de que el edificio sea una determinación material que, aunque *singular*, pueda ser «naturalmente comprensible», alcancanzando un nivel de comunicatividad que otorgue a la mirada esta vez la concesión de ser el ente creativo, la más obvia conjetura que podría adelantarse, sería la de que su proyecto consista en compactar y traer al menos aparentemente, el amplio *proceso* que lleva a su aparición, y que generalmente queda «oculto» en los edificios de este temperamento, sobre todo en lo relativo a la elaboración de su *sintaxis*, al instante mismo de la experiencia de habitarlo una vez construido, desocultándolo así y haciéndolo explícito como parte de la información entregada al observador o usuario en ese mismo instante de confrontación; pero no como una información adicional, o como una nota explicativa que se incluya «a pie de página», sino procurando que constituya, que en sí mismo, la estructura material perceptible con la que el observador o usuario se encuentre; es decir, dirigiendo todo el esfuerzo proyectual a que el edificio se convierta en su propio y elocuente *objeto-proceso*.

Habiendo sin duda varias vias formales de llevar esta conjetura a su radicalización bajo la forma de una determinación arquitectónica, la más obvia y certera pareciera ser la que, a la vez, es la más natural y predecible; aquella de la que, ya sea por motivos utilitarios, expresivos, artisticos o existenciales, probablemente ya habremos participado, y que consiste en recrear la herramienta, el propio usuario, con *partes* concretas recolectadas y ensambladas.

Siete fichas y tres botellas

Subía por la escalera de salida del Metro, y la primera imagen exterior que capté, era la de un rostro, no del todo desconocido, que protagonizaba parte de un gran cartel publicitario colgado de la fachada de un edificio. Peldaños más arriba, cuando apareció la fotografía de cuerpo completo, recordé que hacía unos minutos, en la estación de embarque, pero como sin engancharme en ella, había visto, sesgada, una copia del mismo cartel. Tal como la ubicación nada fortuita del cartel, en ese ángulo inevitable a la mirada al subir por la escalera, todo en la fotografía del sujeto respondía a una puesta en escena intencionada. Hasta sus fachas, «cuidadosamente descuidadas», aludían al típico resultado de analizar unos *targets* en estudios de mercado e impacto publicitario. Era la recreación de los atributos que una persona debía tener para identificase con el grueso de la masa diaria de viajantes, al sugirirles desde el primer rebote de sus miradas, esa misma sensación de familiaridad. ¿Y si se trataba de alguien que realmente era así, a quien con naturalidad sólo se le tomó una foto?

Con la duda, me abordó una especie de vértigo; no tanto por el acertijo circular sobre la identidad del sujeto, la naturaleza extraña de lo que llamamos «real», o la mutación de la noción de «cosa» en manos de una sociedad de consumo; sino porque esa cosa en particular, el trozo de papel puesto sobre la muralla, se me estaba presentando impreciso; a ratos compacto y simple, pero por momentos provisto de contornos gigantes y de una sombra que le brotaba, tan colosal y difusa, como la posible magnitud del aparato publicitario que habría concertado la imagen y articulado la copia mecánica del resto de facsímiles diseminados estratégicamente por las vías de la ciudad. El cartel, ahora palpitaba como un órgano muscular en mi cabeza, colapsandose sobre sí mismo unas veces, o hinchándose hasta casi explotar, otras.

Muy pocas de las cosas que me rodeban parecía entonces quedar contenidas en un perímetro visible, la mayoría se completaba con algo inmenso e indefinido que era parte de ellas y que estaba expuesto sólo de manera tácita, haciéndolas más voluminosas y de forma distinta a como hubiese creído antes que eran. Si el edificio que soportaba el cartel, parecía alternativamente un mueble, un aparato electrodoméstico o un adorno abstracto de escritorio, era

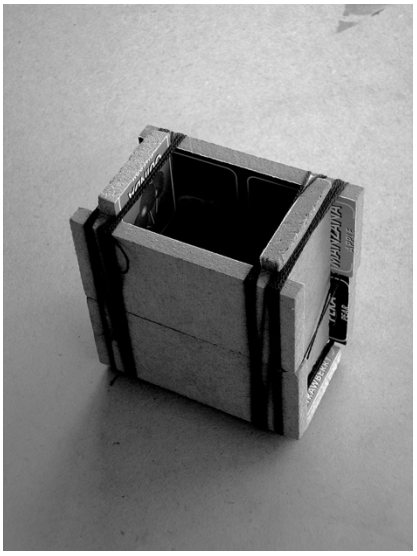
porque todas esas cosas eran parte de un objeto mayor que las agrupaba, el objeto de diseño contemporáneo. Si vibraba el teléfono en mi bolsillo, su contorno era, menos la carcasa que lo contenía, que las cosas que estaban afuera, que lo conectaban con el interlocutor distante, el operador remoto que envía servicios adicionales y ofertas de uso que sigilosamente se le adhieren a diario, o incluso la nueva generación de artefactos de relevo esperando en las mesas de diseño, accediendo todo ello a la carcasa con la misma facilidad con que mi mano la toma para contestar una llamada. Era un punto de roce, un asa con la que mi mano tomaba distraída, esa maraña enorme e invisible de relaciones que la devoraba. No por otro motivo —reflexioné entonces—, las arquitecturas de vanguardia toman elementos de espotaneidad, como cajas o vasijas golpeadas o hipertrofiadas, racimos de ventanas desordenadas, o la simulación estética de desprendimientos, fracturas y derrumbes, y los transforman en cosas habitables; buscan reconstruir *individualidad*, aunque muy conscientes, de seguro, de que al final probablemente contribuirán con ello a sumar más lenguajes perifericos a las cosas mismas.

Entré en la casa, y la sensación de esa voluminosidad atróz de las cosas que me acompañaba, persistía. Pulsé el interruptor de la luz y... ¿cuál era su contorno? No era el borde de su forma. La pequeña pieza atornillada al muro, era el simple muñón de un aparato eléctrico escondido que ejecutaba el espectáculo, mucho mayor, de la noche incandescente. Una idea general, con una fisonomía como la de un gigantesco arbusto seco, rodeaba la pequeña caja y se ramificaba al interior y fuera del edificio. Los únicos contornos precisos parecían estar en las cosas dentro de mí; en sensaciones como la de ese vértigo voluminoso que me invadía, y que si trataba de comunicar, no podía sacar de mí más que como una idea general que no expicaba lo que sentía. Nada tenía que ver la idea de un «vértigo voluminoso» escrita o mencionada, con el sentirlo; con el instante vertiginosamente voluminoso que quedaba confinado dentro de mí como una piedra de contornos exactos, como una abertura dolorosa en la carne, hecha por la punta fría de una lanza cuyo mango impreciso se alejaba para internarse difuso en el espacio de allá afuera; un espacio lleno de cosas, que fundían su individualidad material con su idea, al extremo de hacerse imposible separarlas. Pero ¿se

trataba de algo irreversible? Si bien la cosa perfectamente individual que es mi vertigo voluminoso, no la podía extirpar y poner en un tubo de vidrio para que pudiese ser vista en sí misma, si parecía posible tomar cosas inanimadas, sobre cuya hechura sí que se tiene potestad, y ejecutar casi teatralmente la separación.

Tomé dos pequeñas cajas de cartón que estaban a la mano, una irregular y con una cara curva, la otra perfectamente cúbica. La caja curva, debido a su peculiar contorno, no dejaba de incitarme a adivinar de qué cosa podía haber sido embalaje; no podía separarla de eso que, sin estar allí, sin ser ella misma encarnada en espacio y tiempo real, la preformaba. Era un recipiente abandonado; el resto visible que invocaba el enorme aparataje de su existencia sin llegar a revelarlo. De la otra caja, nada de eso me preocupa; parecía estar presente, completa y lista para cobrar un sentido a partir de lo que se me ocurriese guardar en ella. Sin embargo, enseguida aparecieron, rodeándola tan excéntrica y remotamente como el contenido ausente que había hecho curva a la otra caja, unos elementos externos. Por un lado, estaba allí presente de manera tácita, la idea inabarcable de un cubo mental perfecto interpuesto como tamiz insalvable entre ella y mi percepción; y por otro, cuando la desarmaba, aparecía implícito en el contorno plano de la figura de cartón resultante, el procedimiento para su reproducción; la presencia fantasmal de una maquinaria desconocida con un probable *set* de guillotinas bien calibradas cortando figuras que, al ser dobladas y ensambladas, armasen cajas de varios tamaños, incluso cajas curvas. En su imprecisión, estas cajas no eran diferentes al cajetín plástico del interruptor empotrado al muro; ni a ninguno de los que, montonados en el anaquel del almacen de suministros eléctricos, los electricistas cogen siempre en puñados, pensando no en otra cosa que en los circuitos que armarán. Si sacase uno de estos cajetines de su plan predestinado —pensé— y lo usase, por ejemplo, como un portalápices en mi escritorio, el electricista que se sentase frente a mi sentiría de seguro la urgencia a reinstalarlo en algún circuito. Algo inesperado, tras esa especulación, sucedió entonces.

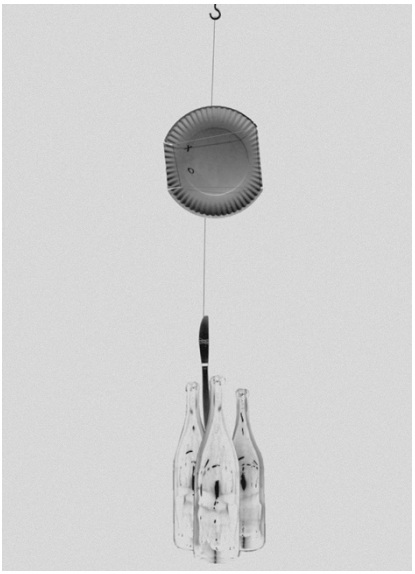
Al imaginar un cajetín electrico puesto en la mesa con lápices en su interior, los contornos del «portalápices» pasaban a coincidir por fin con los bordes de su forma; su antigua voluminosidad inabarcable, se reducía de algún modo al



cuerpo presente; el de una cosa individual que, debido a que no perdía su significado original, tampoco conservaba el actual más allá de ese momento preciso; porque si se reinstalaba en un circuito o se tiraba a la basura, dejaba de ser en el acto, un portalápices. Ya no parecía tan difícil construir una caja que conservase sus contornos definidos. Así como el cajetín no había sido antes un portalápices, esta nueva caja simplemente debía evitar dos cosas; haber sido antes un embalaje, y poder convertirse en una forma repetible.

Amarré siete de las fichas de un dominó de madera y configuré con ellas un recipiente con cuatro paredes y un fondo, pero sin tapa; y obtuve una caja hecha con partes que no eran las de una caja, pero que sí pudieron ser tomadas prestadas para usarse como tales (fig.6). Era una cosa que no servía para nada fuera de su circunstancia presente y que devenía, por ello, en una individualidad cuyo límite coincidía estrictamente con su contorno material. Era un objeto abierto, vacante y subjetivo, que no era engranaje de ningún sistema de eficiencia, y que estaba listo para recibir en su interior monedas, lápices, tarjetas, las restantes piezas del dominó, o lo que fuese.

No pude evitar imaginar la silla en la que estaba sentado, sustituida por una de contornos nítidos. Tendría que estar despojada de la mayor cantidad posible de significados accesorios; del aporte de un diseñador, de los rastros de mecanismos industriales de producción, del oficio de un artesano; del ejercicio social progresivo que la habría hecho óptima, factible y repetible. ¿Qué quedaría al final? Ciertamente una silla que no se querría duplicar, despojada de todo excepto de ese impulso connatural que habría llevado a quien usó la primera jamás construida, a recolectar y combinar partes de una manera simple. Y las que así se comportan son, en efecto, aquellas casuales, similares a las que usan cuidadores de autos, verduleros o limpiabotas en la calle, hechas de partes recolectadas —asientos huérfanos, tablas, tubos, gomas, bastidores, alambres o sencillamente un recipiente vacío puesto boca abajo— que pueden o no haber pertenecido a otras sillas, pero que ayudan a armar una estructura provisional; una que surge indudablemente de la cultura, pero que no se asimila a sus sistemas de regularización; que tiende, después de usarse, a desaparecer.

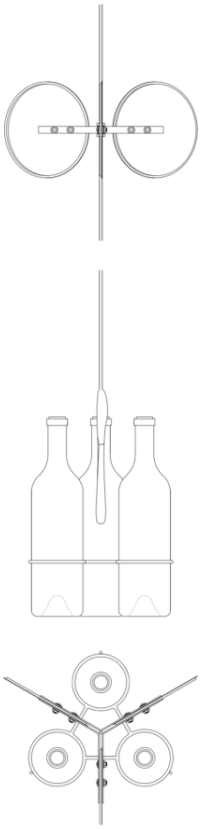


Resonó entonces el carillón de viento que está colgado del techo en algún lugar de la casa.[93] En otro momento, probablemente el campanilleo hubiese pasado desapercibido, pero en el curso de esa especulación, no pude evitar imaginar un campanil individual, uno que no imitase un modelo ni expresase en su ensamblaje ningún virtuosismo aprendido. Como la silla, la caja de siete fichas o el portalápices, habría de ser un objeto armado en el instante a partir de unas partes individuales que en su completitud estableciesen, debido a un diálogo factible entre ellas, una forma de relación que no pudiese extraerse como propiedad aplicable a otra cosa. No podía estar hecho más que de partes para las que no se diseñase una forma de articulación estética o mecánica, sino que simplemente se aproximasen; porque cualquier articulación planeada implicaría modelar la materia, imprimir un estilo, hacer aparecer un ensamblaje que ya no se podría desarmar, y que quedaría obligado a evolucionar, encarnando la aparición de un objeto culturizado destinado a ser idéntico a miles de facsímiles abstraídos después del mismo molde.

Podía usar un tornillo con forma de gancho para fijar al techo —de esos que normalmente hay que comprar en empaques de doce, aunque sea uno el que se necesite—, anudándole una cuerda de la cual colgar un cuchillo de mango metálico a modo de péndulo. Podía amarrarle, a media altura a esa cuerda, un plato de cartón que resistiese el viento y propusiese una oscilación, y poner tres botellas de vidrio en el suelo en torno al eje vertical que se iniciaría en el gancho, llenas cada una con una diferente cantidad de agua para calibrar el sonido del cuchillo al golpearlas (fig.7).

[93] Se denomina tradicionalmente "carillón" al conjunto de campanas de una torre; conjunto que produce un sonido armónico por estar afinadas en relación mutua. También se denomina así al instrumento musical de percusión formado por un juego de tubos de acero que producen un sonido armónico al ser percutidos por pequeños mazos o baquetas. Aquí me refiero a su versión decorativa, a la derivación popular de este artefacto que se cuelga frecuentemente en algún lugar de la casa, y que está formada por un racimo de tubos, de acero, de bambú, de vidrio, o por cuentas de piedra u otro material, que penden en torno a un péndulo que los golpea de manera aleatoria, sea por efecto del viento o el batir de la puerta, si es que el instrumento esta colocado en ella, produciendo sonidos que dependen de la manera en que esas partes están calibradas armónicamente.

[93] Se denomina tradicionalmente "carillón" al conjunto de campanas de una torre; conjunto que produce un sonido armónico por estar afinadas en relación mutua. También se denomina así al instrumento musical de percusión formado por un juego de tubos de acero que producen un sonido armónico al ser percutidos por pequeños mazos o baquetas. Aquí me refiero a su versión decorativa, a la derivación popular de este artefacto que se cuelga frecuentemente en algún lugar de la casa, y que está formada por un racimo de tubos, de acero, de bambú, de vidrio, o por cuentas de piedra u otro material, que penden en torno a un péndulo que los golpea de manera aleatoria, sea por efecto del viento o el batir de la puerta, si es que el instrumento esa esta colocado en ella, produciendo sonidos que dependen de la manera en que esas partes están calibradas armónicamente.



El carrillon de viento individual, al menos como proyecto, había pasado a existir; pero algo me preocupaba. Si se construyese, sería bastante tosco y no se podría transportar; sería más que nada una anécdota, una curiosidad ingeniosa, pero al mismo tiempo, improvisdada o infamante; algo que nadie colocaría en su casa en sustitución de la versión convencional. Pero si esa iba a ser ciertamente su mayor virtud, era preferible imaginarlo así, como una suerte de danza espontánea hecha inexpertamente al combinar movimientos tomados de la vida diaria sólo por el placer de hacerlo y sin tener que evocar las pautas del baile socializado, funcionando de hecho como un contrapunto a la presencia a veces opresiva de ese tipo de baile, y cumpliendo su cometido desapareciendo elegantemente para nunca volver a ejecutarse. Pero lo material quedaba; había que hacerlo desaparecer desamblándolo y devolviendo sus partes al lugar al que originalmente pertenecían. Y ¿si por algún motivo quisiese conservarse? Su provisionalidad tendria entonces que hacerse evolucionar renunciando a su individualidad. Y ¿si también quisiese conservarse esa individualidad? Seria esa entonces una tarea obstinada por llevar esa individualización «ingénua» un paso más alla, depurandola pero sin despertar ninguna pretensión de artisticidad; lo cual sería factible, por otro lado, sólo en el terreno del arte. ¿Un contrasentido? Probablemente; pero ¿no es el arte justamente el lugar donde se puede fingir no ser arte y ser pura «cosa»?.

Podría haber buscado botellas de dimensiones y tenor tal que mejorasen sustancialmente el sonido; asimismo, hacer un armazón que las sostuviese en el aire fijando distancias apropiadas; corregir el pendulo, sustituir la cuerda por una vara y el plato de cartón por tres caras metalicas colocadas en forma radial para captar el viento en todas direcciones (fig.8). Podría haber sacado al armatoste de la estricta casualidad para proponerle una forma más duradera, pero procurando no sacrificar su lograda individualidad. Podría diseñar pacientemente la arquitectura de ese carrillón; podría, de hecho, llegar a habitar una cosa así ensamblada tal como se habita en una arquitectura; y podría ser, asimismo, que nada de eso sea posible.

M. Grez, Santiago, 2009

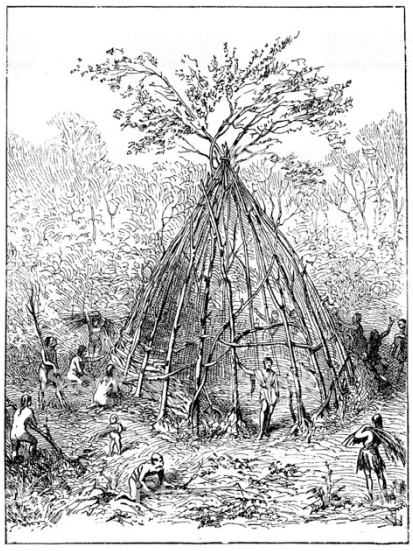
En síntesis, lo que esta conjetura propone, es que el proyecto del edificio *singular*, pueda anticipar la hechura del artefacto, basándola en un «modo de hacer», analítico por un lado, pero también de emergencia o superviviencia por otro, que de algún modo ha estado siempre presente tanto en el ingenio común de las personas, como en ciertas formas de construcción comunicativa, utilitaria o creativa, consolidada en la cultura. Un modo de hacer que, si posee una fenomenología, y dentro de ella una pragmática, de la lista de momentos que demandarían su uso; de las instancias o contextos en los se le pediría que aparecería como modo de reconstruir un determinado *objeto*, estarían entre otros: al fabricarse el *objeto* «artesanalmente» porque se le requiere con urgencia, pero no se cuenta con su *forma* técnica. Al querer convertirse intencionalmente su convencionalismo en una estructura más comunicativa, que se explique a sí misma. Al invocarse el *objeto* por una única vez, queriéndose recuperar el poder transformador que en un principio tuvo, y que el habitúo a reproducirlo técnicamente habría postergado. Al necesitar concebirse una *cosa* mental, entre lo intuitivo y lo teórico, que una vez construida no represente ni simbolice nada, sino que *sea* algo. Se trata así, de un modo de construcción del *objeto* que, si su *esencia* lo permite, pone entre paréntesis o «desanda» su tecnicismo y su *proceso* histórico, para pasar a *ensamblarlo*, de modo alternativo, en *partes* y pedazos encontrados que, insertos en el cuerpo de una nueva estructura, conserven intacta su identidad original; lo que permitirá a la mirada del observador o usuario —al resultarle identificables como apéndices encontrados aún imbricados vivamente a la situación de la que fueron descontextualizados— reducir su percepción del *proceso* total a lo estrictamente presente; percibir una abierta identidad entre escritura y lectura, o entre quien hace y quien observa o usa, y recibir un contenido *esencial* que a partir de la recolección y aproximación, recrea mágicamente para al *objeto*, aunque simulado, una suerte de «nuevo origen» comprensible.

Retrospectiva del objeto-proceso

En virtud de la cualidad que poseen aquellas herramientas que llamaríamos, de «primera naturaleza», que dado el tipo de *acto* que sustentan, pueden, simultánamente junto a sus versiones más técnicas, ser recreadas *espontánea* o *singularmente* por las propias personas, habitualmente solemos reconstruir *objetos* utilitarios, con cuyo tecnicismo no contamos en ese momento, con materiales a la mano que tomamos directamente de la superficie de la vida cotidiana; por ejemplo, al implementar una serie de macetas para las plantas a partir de unas latas vacías de pintura encontradas (fig.9); o —mencionando sólo uno entre miles de casos más—, cuando ya sea por la fuerza de la necesidad, por poner a prueba su creatividad limitando al máximo las condiciones de la ejecución, o porque en cierto contexto, volver a acercar la música a materiales







9. *Macetas*, fotografía, M. Grez. Santiago. 2016
10. Quema de neumáticos en protesta.
11. *El primer edificio*, la cabaña primitiva según Eugène Viollet le Duc, en *Histoire de l'habitation humaine*, 1875.

crudos puede convertirse en el acto más musical de todos, algún músico procerde a construir su instrumento sólo a partir de materiales recolectados.

Es también éste, el método de emergencia con que todos los días invocamos las sofisticadas heramientas de convivencia humana que hemos desarrollado —y que se encuentran en algún estado *superestructural* insertas al interior de los sistemas sociales en los que vivimos— recreándolas instintivamente, devolviendolas mitológicamente a sus elementos primarios, porque su programa de algun modo lo contempla, al encarnar su *esencia* espontáneamante en efímeros constructos de relación —*puentes*, *asas* o *puertas*, como los llamaba Georg Simmel— hechos combinando material *concreto*, acciones y sentimientos tomados de lo contingente, que nos permiten, además de expresar plenamente nuestra subjetividad, adaptar el sofisticado dispositivo para hacerlo más expresivo, útil y elocuente. —Hoy mismo, entrando al mercado, acepté el ofrecimiento del *parquero* a cuidar mi bicicleta, pero adelantando ya la posibilidad cierta de darle una de mis cervezas al salir, saldando así la expresión que su cara había empezado a tomar al verme, de todos modos, dejándola encadenada al pie metálico de un anuncio. En extremo, otro *puente*, es el que a veces se tiende, al incendiar un autobus o una hilera de neumáticos en una manifestación, en una acción que, por acortar *procesos*, por aprovechar el enorme potencial discursivo que el propio acto de descontextualización alli ejecutado acarrea, y por acercar *mitológicamente* nuestra civilidad al minuto anterior de nuestra barbarie, puede convertirse en determinado momento, en el *proceso* políticamente más civilizado (fig.10).

Estos constructos efímeros, o *puentes*, observados ocurriendo en la superficie diaria, aunque se duda si existieron o el propio Simmel los inventaba, constituyeron justamente el material con que el sociólogo alemán y «filósofo de lo cotidiano», acercándolos a convenientes articulaciones literarias, construía sus breves textos analíticos; *ensamblajes* o construcciones espontáneas, suerte de *ready-mades* sociológicos que, como las versiones espontáneas de un *objeto* técnico devuelto a su origen, usaba para hacer aparecer evidente ante el lector, el *eidos* de una profinda significación social. Un «retorno de la filosofía a los objetos concretos» (p.21), como llamó Adorno a este método Simmeliano, que si hacía aflorar esa *esencia* ante el lector, era en gran medida dado el buen oficio de su autor como ensamblador.[94]

Es también éste, el modo en que se construye la forma cultural del «mito». El de la «cabaña primitiva» por ejemplo, según los grabados, y haya o no sucedido de esa manera, presenta la verosímil imagen ficticia de unas copas de árbol recién anudadas entre sí para producir un techo (fig.11); una imagen que ya desde el lenguaje es plenamente efectiva; tal como al leerse: «…y se amarraron las copas de unos árboles próximos». Efectiva, en cuanto a que lo que arma, ya sea apartir

[94] Adorno sobre Simmel. pese sus desacuerdos con el idealismo que los impregnaba.

de la imagen o la palabra, no es un modelo constructivo, sino la lectura filosófica del asunto del origen; una reunión de *partes* significativas que invocan la *esencia* de una arquitectura inicial; es decir, la presencia de un hombre que actuó sin otra ayuda que el instinto por satisfacer su necesidad, y de un primer «edificio» que, como un refugio, fue útil no por cómo se veía, sino por lo que hacía.[95] El mito, en ese sentido, es el recurso formal que permite tomar un *objeto*, y reducir su *proceso* o desandar su tecnicismo plenamente formado, hasta donde aún no existía, sólo para poder desunir sus *partes* e individualizarlas en su identidad; sólo para poder unirlas de nuevo, como por primera vez, e invocar así, de ese *objeto*, un origen, que aunque fabuloso y simulado, sea explicativo de su *esencia*.

Esta forma de construcción, ha sido usada, desde principios del siglo veinte, por toda una tradición de «operadores de *partes*» que, dentro de los movimientos de vanguardia desde principios del siglo veinte, comenzaron a construir una generacion de «mitológicos» artefactos artísticos *singulares* hechos con pedazos, reales o recreados, sacados directamente del espacio vivido. El *collage*, era un cuadro similar al que podría haber hecho un pintor tradicional, pero hecho sin emplear pintura sino *cosas* tomadas literal y directamente de la realidad; trozos encontrados, pedazos de muebles e instrumentos musicales, desechos, papeles impresos o incluso palabras sueltas (fig.12), cuyo reconocimiento en la obra por parte de la mirada, llevaba el tecnicismo de la pintura, de alguna manera, de vuelta a una mágica frase primitiva. Era un cuadro, que además poseía la cualidad de poder mostrar al observador la estructura constante de su *proceso*.[96] El *assemblage*, era una suerte de escultura hecha con torzos de artefactos y utensilios identificables como pertenecientes a distintos sectores de la realidad, pero reunidos en la unidad de una nueva estructura por simple proximidad o articulación precaria (fig.13). De entre ellos, de extrema sublimación fue el artefacto *Dada*; que para desandar la propia idea de *arte*, trasgredió sus principios racionales trabajando intencionalmente fuera de todo lenguaje establecido por alguna disciplina. Produjo, tal como el *collage* o el *assemblage*, una reunión de partes reconocibles, pero en cambio, aparentemente irreconciliables; con lo que, al ser aproximadas artificialmente, funcionaban como mutuos extractores de las respectivas cargas significativa insospechadas que como cosas de la cultura poseían. Esos catorce clavos alineados por Man Ray en la superficie de una plancha (fig.4 Int.), celebre *ensamblaje* desarmable a la mirada y plenamente comprensible en su *proceso* mecánico, buscaban intencionalmente producir una inestabilidad de sentido según la cual, aquellos que leyesen claramente en la obra un cierto «masoquismo implícito en la unión







12. *Relief in relief*, *Collage*, Kurt Schwitters. 1942.
13. *Scooter*, ensamblaje, Jean Tinguely. 1960.
14. *Rueda de bicicleta*, *ready-made*, Marcel Duchamp. 1913.

[95] «La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos» (Krauss, 1981), pone a las vanguardias como mitos. El verlos como mitos le permite desarmarlos en sus partes; desarma analíticamente objetos que, pese a que se los suponía emancipados del asunto narrativo o anecdótico, aparecen complicados en sus circunstancias. Como construcción. *Mitologías* (Barthes, 1957), busca el *objeto* tras la construcción ideológica que lo oculta.

[96] Max Ernst.





15. *La piedra que cede*, instalación, Gabriel Orozco. 1992
16. *Malecón en Espiral*, land art, Robert Smithson. Great Salt Lake, Utah. 1970.

diaria de lo femenino y lo masculino», estarían leyendo sólo una de sus posibles interpretaciones. La rueda de bicicleta, que en su famoso *ready-made* hincara sobre un taburete Marcel Duchamp (fig.14), intentaba por su parte, y bajo la misma idea de una ruptura del sentido, refundar un nuevo origen para el arte reinsertándolo en la vida; argumentando que, *arte* era, «simplemente lo que así se denominase». El *performance*, era una *forma* de arte realizada en vivo al modo de un despiegue escénico del cuerpo, por un individuo o grupo, que comenzó siendo nada más que una buqueda por relevar el lugar y el tiempo real en los que se llevaba a cabo, siempre a través de una manipulación inusual de un material cultural tomado del contexto, unida a elementos de improvisación, y con un resultado único en tiempo y espacio; es decir, con la busqueda de una trascendencia «en el sujeto y no en el objeto», que justamente por no ser arbitraria, por reconocérsele una lógica interna coherente respecto al propio evento generado, debía lograr la reacción del observador; la sorpresa en el público.

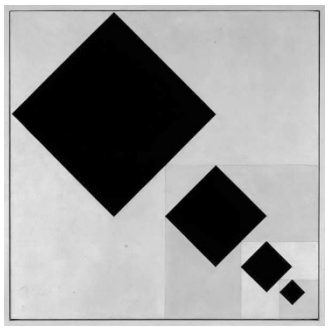
Todas estas manifestaciones, preceden y anticipan de algún modo, al tipo de construcción que iba a aparece cuando el arte se comenzó a ver, a mediados de siglo, como escribía Rosalind Krauss, como una práctica que ya «no se definía en relación a un determinado medio, sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que pudo utilizarse cualquier medio (...) así como que cualquier artista pudo ocupar sucesivamente cualesquiera de las posiciones (...) [y] contemplar los procesos históricos desde el punto de vista de la estructura lógica» que proponía (301-303);[97] un grupo de obras que se explicaban a sí mismas, no por pertenencia a una disciplina artística, sino porque lo ecléctico, desde ese punto de vista, se comenzó a considerar rigurosamente lógico en la escritura de una narración que fiel a la realidad. La respuesta más moderada, consistió quizá en la superación de la idea de «escultura» como un bulto hecho por adición o sustracción puesto en el espacio, por la idea de una «instalación» hecha de material real recolectado y relacionado por un fin conceptual, que era lo relevante de comunicar, más que la naturaleza misma de las cosas encontradas y de las que indispensablemente se servia ese concepto para ser comunicado (fig.15). Y la respuesta más compleja, habría sido la de aquel arte que expandía su campo de acción al incluír, como material «encontrado», arquitecturas, estructuras, la tierra misma y el paisaje, congregados bajo cierta

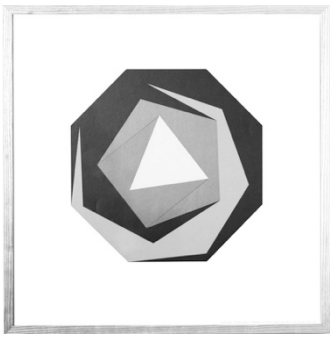
[97] Rosalind Krauss describía esta situación, ya plenamente desarrollada y tal cómo se presentó al ámbito de la escultura desde finales de los sesenta, de la siguiente manera: ...se ha utilizado el término 'escultura' para referirse a cosas bastante sorprendentes: estrechos pasillos con monitores de televisión en sus extremos; grandes fotografías que documentan excursiones campestres; espejos dispuestos en ángulos extraños en habitaciones corrientes; efímeras líneas trazadas en el suelo del desierto. Aparentemente, no hay nada que pueda proporcionar a tal variedad de experiencias el derecho de reclamar su pertinencia a algún tipo de categoría escultórica. A menos, claro está, que convirtamos dicha categoría en algo infinitamente maleable. (...) categorías como la pintura o la escultura han sido amasadas, estiradas y retorcidas en una extraordinaria demostración de elasticidad, revelando la forma en que un término cultural puede expandirse para hacer referencia a cualquier cosa. Krauss, Rosalind, La escultura en el campo expandido. En su: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 289.

fascinación simbólica por animar lo inerte en la particularidad de un lugar o situación concreta (fig.16).

Otra «tradición» de objetos, que de algún modo hizo uso de este principio de «operar con *partes*», preservando su individualidad en el *ensamblaje*, en el intento de que su reconocimiento como tales por parte del observador, lo llevase a confrontar una *esencia*, aunque estructural o compositiva esta vez, con claras pretenciones espirituales, fue la de aquellos artefactos que, buscando insistentemente refundar el arte sobre las bases de una «racionaldad», limitaron el universo de *partes* posibles con las cuales trabajar, y construir sus artefactos, exclusivamente a los elementos puros que a cada disciplina parecían corresponder; elementos que los artistas recolectarían, ya no directamente desde el mundo, sino desde el suelo natural o «real» que, dentro de esa continuidad racional del mundo, adjudicaba una *esencia* propia a cada disciplina en el regreso a sus elementos originarios. A una pintura absolutamente abstracta y autorreferente, corresponderían así ensamblajes hechos sólo de colores, formas planas y estructuras geométricas; como en las pinturas a las que Theo Van Doesburg justamente llamó «concretas», en su lejana formulación en 1930 (fig.17). Una idea que sería heredada por el «arte concreto» modernista de mediados del siglo veinte, con pintura y escultura *concreta* (figs.18), y quizá por la necesidad, en la arquitectura, de producir edificios prototípicos hechos sólo de un material industrial generado racionalmente para satisfacer todas sus variantes tipológicas. Era una forma de construccion que, si hacia los años cincuenta, al menos en su pretención totalizadora, podria considerarse ya extinta, habría de experimentar extraños retornos en ejercicios individuales, ejecutados ya sin la intención de pertenecer a un mundo racionalmente unificado, proyectados casi siempre a medio camino entre esas dos «tradiciones». El «poema concreto», entre ellos, era un artefacto lingüístico hecho sólo de palabras y letras sueltas, inermes en su sentido absoluto, reaccionando en «constelaciones» en el blanco de la página (fig.19). La «música concreta», por su lado, aparecía como una suerte de *collage* hecho sólo de ruidos y sonidos reales recolectados y editados en cintas magnetofónicas. Ambos artefactos, ataviados con la ingeniería de sonido y la tecnología del papel impreso respectivamente, desdibujaban la misma historia en busca de un nuevo origen en un lenguaje pretendido como universal, poniendo entre paréntesis las figuras líricas, las notaciones y los instrumentos convencionales de sus propios lenguajes disciplinares; situandose en un escenario pre-racional simulado que les permitiese una escritura alternativa visitable como experiencia reflexiva *singular*, paralela a la de sus contrapartes evolutivas o tradicionales, llenas en cambio de lírica y relatos de pasión.

No tan distantes al «sucio» realismo de los edificios que el arquitecto Robert Venturi propusiera hacia los sesenta, hechos con materiales crudos sacados directamente del mundo, como los rótulos y letreros de la arquitectura popular-





silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

17. *Composición aritmética*, óleo sobre tela, Theo van Doesburg. 1929.
18. *Variación nº1*, poster, Max Bill. 1935.
19. *Silencio*, poema concreto, Eugen Gomringer. 1954.

comercial, unidos en una simple yuxtaposición a los componentes no ideológicos obtenidos al abrir y desacralizar la «racionalidad» de la forma moderna y la posmoderna

No tan distantes, a los anómalos edificios que el arquitecto italiano Aldo Rossi propuso hacia los setenta, estructurados únicamente con «piezas» sacadas del muestrario analógico de una memoria colectiva habitada por puras formas arquitectónicas racionalizadas.

Hipótesis: ensamblar desensamblando

El edificio

Para proponer desde lo disciplinar, un edificio *singular* «naturalmente comprensible», deberá pensarse entonces, una estructura en la que se pueda sustituir toda *abstracción* en su *proceso* —toda fusión de contenidos inmateriales en un producto fluido y de articulaciones especializadas— por el trabajo con todos los significados y contenidos, incluso los más remotos o metafísicos, convertidos en *partes* materiales completas y reconocibles en su identidad que, por distintos medios de descontextualización o desplazamiento —analógico, literal, sintáctico, metafórico, etc.— se hayan trasladado a un *ensamblaje* en el que, apareciendo como «encontradas tal cual son», su *arquitectura* consista en estipularles, desde la intuición desatada por su presencia, una relación lógica basada sólo en su proximidad o yuxtaposición.

Aunque combinando la realidad de otra manera, de una manera *singular*, este edificio se presentará ante la mirada del observador o usuario, como una relación de *partes* que, en tanto localizadas también en su memoria, podrá remitir teóricamente de vuelta a la realidad de la que habrían sido sacadas, pudiendo así «desensamblar» mentalmente el artefacto que componen e identificarse con el «recolector» que, desde su subjetividad, lo habría armado bajo esa naturalidad del *lenguaje* constructivo universal de lo «hecho por cualquiera». Esta comprensión objetiva, expondría el origen del edificio como una *verdad* de orden fáctico, reduciéndose su anómalo *proceso* a lo mostrado por la estructura presente, o siendo esa estructura en sí misma, su *proceso*; el de un edificio *singular* «naturalmente comprensible» que, más que en una «poética de la realidad», se habría encarnando en un «realismo». Pero, un aspecto crucial ha quedado desatendido en esta conhetura; un elemento faltante en la arquitectura de esta hipótesis.

¿Cual es la esencia?

Fue mientras estudiábamos, cuando escuchamos por primera vez unas vehementes aseveraciones, que luego se nos aparecerían insistentemente, que incluso como profesores repetiríamos a nuestros alumnos, sobre el hecho de que, para que hubiese *arquitectura*, debía producirse una reunión de *cosas* por un fin plenamente comprensible para quien la usase; sobre el hecho de que la *arquitectura* comenzaba, por tanto, con hechos tan simples como el de cubrirse del sol con la mano, el de juntarlas ambas para recoger agua, el sentarse bajo un árbol apoyando la espalda en su tronco, o el de fijar la posición de una mesa respecto a la luz de una ventana; todo muy a tono, en esa época, con el «levantar una morada» que, tambien en aquel entonces, nos enterábamos que Heidegger había propuesto: «*algo* por hacerse, y que ha de hacerse congregando *cosas* para cuidarlas y crecer, con y en ellas».[98] Lo que desde la distancia, también puede ahora leerse en aquellas aseveraciones, es otro hecho crucial; el hecho de que una *arquitectura*, lo es, mientras instale en el centro de esos *ensamblaje* de *partes* que propone, e independientemente a la complejidad de las *partes* —la ingeniería de la mano o del árbol, la constitución de la luz o el agua, la mecánica de la ventana—, una «esencia»; aquella *parte* inmaterial que va a dar a entender, sin lugar a dudas, el por qué, exponer y acercar la anatomía de la mano a naturalezas inminentes como la de la luz o el agua, va a implicar uno de los acto más humanos de todos. También es una *esencia*, por ejemplo, la que hace surgir esa «fuerza emocional» en el observador frente a una «casa abandonada», o a algún tipo de «ruina» antes habitada, y que lo hace «imaginar y compartir el destino de sus propietarios (Pallasma, p.00) (fig.20). También existen cosas como la *esencia* de un «sentarse», que aparece incontrovertible al *ensamblarse* una silla, ya sea técnicamente, o al instalar vertical la rebanada de un tronco para usarla como una (fig.21); porque en efecto, si con partes que no son originalmente las de una, queremos construir una silla, tendremos que partir obligatoriamente de la noción abstracta de una silla desarmada; o lo que es lo mismo, la tendremos que armar en torno a la *esencia* conocida de «silla»; porque luego, justamente por reconocer esa *esencia*, es que un observador va a poder apreciar qué *partes* estarían allí compareciendo por única vez para armar el fenómeno particular de una *silla singular*. Se trata así con la *esencia* de estas *cosas*, de una *parte* que, si bien define una situación capaz de ser vivida por cualquier persona, no requiere de un cuerpo teórico que la sustente, o de una ayuda periférica del mundo conceptual para aparecer, porque su material ontológico no se razona; únicamente se vive, y por lo que de nuestro hay en ella, que ella, recíprocamente, motiva en nosotros.

En el edificio *singular* que produce la disciplina, más que como en la hechura de una silla, al modo del *objeto* artístico, la *esencia* que se espera aprezca, no vendrá constituida desde afuera para asimilarse íntegra al *ensamblaje*; será en cambio





20. Ruina, fotografía, M. Grez. Santiago. 2013
21. *Sillas de troncos*, fotografía, M. Grez. Quito, 2013.

[98] «Hay un camino, un proceso por el cual el hombre debe llamarse a habitar. Pero ese proceso no es otra cosa sino una construcción. Algo que está por hacer y que se hará paso a paso, reuniendo los elementos necesarios. Por esta razón el habitar lleva a construir y la construcción es el proceso por el cual el hombre congrega cosas, objetos, pero también se reúne con otros (...) Una construcción en la que reuniendo, congregando, el hombre cuida de las cosas, las promueve, se hace con ellas» (p.50).

una entidad eminentemete inédita o desconocida, salida de la *singularidad* formal de lo que ya era existencialmente *singular*, que deberá asumir la responsabilidad de ser esa *parte* inmaterial que permitá al observador o usuario del artefacto apreciar cuáles *partes*, materiales y presumiblemente conocidas, se han agrupado allí en torno a ella de un modo, si bien distinto al habitual, con el poder de *universalizarce*, como ha de ser con toda *esencia*, en nombre de la buena forma del acto de habitar. De allí, que si imaginamos realizada materialmente la conjetura de este posible edificio «naturalmente comprensible» acometido desagregado en sus *partes* individuales, no necesariamente se va a haber prefigurado en su materia una correcta *esencia* —más aún, y si todo al final tiene una *esencia*, podría haberse prefigurado la de no poseer una como *objeto* habitable—. Surge entonces como parte de esta hipótesis, inquieriendo directamente la propia escogencia de las *partes*, el cómo, sólo a partir de las relaciones dadas en el armado mecánico, insertar en esa *arquitectura* una correcta *esencia* del habitar. En otras palabras, hay un elemento más en la *arquitectura* de esta hipótesis; que se puede formular como otra pregunta que complementa el problema inicial: ¿cuál, en ese «ensamblaje en el desensamlaje», en esta reunión de *partes*, es la *parte* que decreta «lo habitable», la pulsión inmaterial, o la unidad lógica universalmente entienda como propia del habitar, que llama allí a ocupar y permanecer?, ¿cual es allí la *arquitectura*, entendida como esa experiencia sensible que genuinamente remite a la mirada a una memoria espacio-temporal de referencia, recibida tal vez del lenguaje o de alguna experiencia precedente del cuerpo?.

El giro

Si el rigor de esta hipótesis —que resuelve el «problema de comprensión» del edificio *singular*, postulando un artefacto «naturalmente comprensible» que se ensamble «desensamblado»—, no es el suficiente como para asegurar que se instale un correcta *esencia* del habitar en el artefacto que acatándola se ejecute, entonces, metodológicamente hablando, ¿cómo incluir con certeza, como una *parte* separable de su *ensamblaje*, el fundamento ontológico de una *esencia* correcta como *cosa* hecha para ser habitada? Y la respuesta más lógica, emitida desde el dominio de lo filosófico, pareciera ser la de transformar esta hipótesis en una suerte de inversión o giro —bastante heterodoxo, y hasta hereje podría decirse— de la propia proposición fenomenológica. Si, aunque oculto —dice esta proposición—, lo que una *cosa es*, está en ella misma, y lo que la mirada puede hacer para conocerla, es practicar el ejercicio cognitivo de *sumergirse* en su *concresión* a desagregar cada *parte*, sólo para suspenderlas todas después y ver en torno a qué *esencia* se agruparon, ¿qué pasaría entonces si, en lugar de que la mirada desarme a la *cosa*, es la *cosa* la que, ahorrándole el esfuerzo, se desarma ante ella? El compromiso de una mirada demasiado pasiva, de volverse intencionalmente activa, desarmándola, se habrá trasladado a la *cosa*, que

haciendo voluntariamente activa su pasividad como agregación de *partes*, las habrá expuesto individualizadas mostrando su *proceso* y despejando sin dudas, ante la mirada, la *esencia* que las habría unido.

Pero ¿en qué momento, esta sustitución de la idea de una *inmersión* de la mirada en lo *concreto* de una *cosa*, por la de su *emergencia* de lo *concreto* de ésta, ante la mirada, cobfra sentido? Aunque nunca se realizó ese anhelo de la fenomenología, de llegar a vivir en un mundo en que la mirada de las personas a las cosas se volviese más profunda, siguió siendo una esperanza, conservada como método analítico alternativo, o recurso de emergencia para usar aquí y allá cuando se necesite, justamente por haber sido reconocida consensualmente como algo que la humanidad «pudo ser». Y aunque ciertamente no podría decirse que la idea de una realidad en la que las *cosas* anden por allí explotando en *partes* y exponiendo sus *esencias* ante miradas pasivas, haya constituido alguna vez un anhelo humanista, no es tampoco una idea inverosímil. Existen, de algún modo insertas en la cultura, teorías arquitectónicas, que han implicado a su vez visiones de sociedades que se pensó posibles, cuyos principios se reflejaron en la proposición de artefactos habitables que, por el fin de su comunicatividad y el sentido de una forma democrática, en una suerte de claridad constructiva de corte ontológico que mostrase el *proceso*, se basaban en implementar sistemas constructivos y de significación que exactamente optaban por el recurso de ir, en la percepción desde la mirada, «de las *partes* al *todo*» —pienso aisladamente, por ejemplo, en la arquitectura académica del Renacimiento, en el Constructivismo ruso; incluso en ciertas regiones del Posmodernismo arquitectónico.[99] Visto asi, este giro hipotético, sí que parece preservar esa condición de recurso humano que decretaría un valor de excepción, de auxilio o emergencia en lo puntual de alguna situación. Y es ello lo que da a pensar que, una de las formas de ejecutar constructivamente esta hipótesis, redicaría en desarmar cosas que ya existen, o formas funcionales en la cultura; es decir, en el ver el proyecto de este edificio, como una instancia en la que la creatividad, en vez de haber sido ubicada en el «proponer» libremente, lo habría sido, en la intención de «tomar, analizar, desarmar y recomponer», como una segunda fase en el desensamblaje fenoménico de un primer artefacto hecho convencional y correctamente en el habitar. Si esto ocurre, y se construye, probablemente veríamos, desarmado en sus *partes*, algo que podría parecer una invención, pero que se sostendría arquitectónicamente por si mismo; un edificio en el que las personas reconocerían lo cotidiano expresado de un modo distinto, pero no lejano.

[99] Susan Sontag, *Contra la interpretación* (1964), con su llamado a que la «superficie sea tan unificada y límpida, cuyo mensaje sea tan directo, que la obra pueda ser… lo que es».

Cuando alguien se propuso hacer emerger lo concreto



1. *S/t*, fotografía, M. Grez. Caracas, 2009.

Herramientas espontáneas

La cuestión de si el vaso pasó a existir cuando se inventó y reprodujo materialmente, o si su invención dió *forma* a algo que ya existía, desde que se le vió depositada en concavidades naturales, o al juntarse las manos para contenerla, abre paso a considerar que hay dos tipos probables de herramienta; la que sustenta un *acto* preexistente, como el vaso quizá, o como el edificio, que a pesar de ser hecho por procesos tecnológicos repetibles, bajo sistemas cerrados de producción, puede eventualmente ser recreada por las propias personas de modo *espontaneo*, o a veces de modo *singular*, con *partes* capturadas más bien del sistema abierto del mundo.

Las construcciones espontáneas, y cierto tipo de construcciones singulares que se le asemejan, no se va a hallar interés o utilidad alguna en ser preservadas más allá de su eventualidad, lamentándose muchas veces incluso el no haber contado con el tecnicismo correspondiente.

Toda construcción *espontánea*, comienza con un constructor que se hace partícipe de esa «ontología abierta» que sería inherente a todas las *cosas*, y que va a permitir mirarlas, descontextualizadas de la función que transparentemente cumplen en la habitualidad, como un nuevo material, «opaco» en sus propiedades constantes, que puede prestarse también a otros usos.[100] Se trata, de esa misma condición «dual» que presentan las *cosas*, como lo habría ilustrado certeramente Ortega, y que las hace comportarse «como el cristal de una ventana»; *objeto* que cumple su «noble misión», de separarnos del exterior mientras nos lo revela, pero sólo hasta que en cierto momento, tras una breve interrupción mental, nos comencemos a fijar en el vidrio en sí mismo, haciéndolo por un instante, opaco (Fig.1).[101]

[100] Si no es lo mismo «el caballo de Alejandro Magno que el caballo de Troya» (Flores, 1990, p.110), es porque éste último, al no haber sido sustancia como aquel, sino resultado de un proceso tecnológico, no pudo existir más que inserto en esa red de determinaciones y predeterminaciones que lo generaron en aquella cultura —tal como el objeto tecnológico «libro» no podría existir sino engranado a otros procesos, como el de la obtención del papel o el de un mercado de consumidores de libros—, un contexto pragmático, a fin de cuentas, del que si se sustrae, se convierte «ontológicamente en una pieza de museo y gnoseológicamente en una mera abstracción» (p.110). Ahora bien, si imagináramos el cascarón vacío del caballo de Troya expuesto en un museo, lo que llamaría la atención de él sería justamente el acto de su traslado; esa sustracción a su uso original, similar tal vez a la del *ready-made*, que hace aflorar unas propiedades abstractas, en tanto transportables entre diversos artefactos, precisamente como la de ser «cascarón vacío»; propiedad que, sin borrar historias o significados anteriores, aparecería abierta de sentido, lista a ser llenada por la subjetividad de quien la observe, y manifestando finalmente una posibilidad ontológica de *ser*; tal como un libro puede llegar a *ser*, eventualmente, leña que avive una fogata.

[101] El filósofo español apuntaba que: «Nuestra mirada al dirigirse a una cosa tropieza con la superficie de esta y rebota volviendo a nuestra pupila. Esta imposibilidad de penetrar los objetos da a todo acto





2. *Megáfono*, fotografía, M. Grez. Santiago. 2014.
3. *Cartel desprendido*, fotografía, M. Grez. Santiago. 2015.

El modo más directo de construcción *espontanea*, sucedería así al evaluar, para qué más podría servirnos algo, o a la inversa, al detectar a qué *cosa* de la habitualidad, al sustraerla de la función que cumple, podría asignársele de momento, el uso correspondiente a otra ausente. Ocurre en actos realmente breves; como en aquella ocasión en que mi hijo tomó un cono de tránsito entre sus manos, y tras tantear su peso y concavidad, fingió con él un megáfono (fig.2); o como cuando vi a aquel sujeto arrancar del muro un trozo de cartel impreso, para envolver el grasiento engranaje que acababa de extraer al vehículo en la acera, y trasladarlo al interior del taller (fig.3). Pero también se presentan, estas construcciones *espontáneas*, en acciones bastante más complejas y permanentes, como, por ejemplo, en la construcción de esa vieja sala de ensayos, transformada en sala de cine en los años ochenta, ubicada en un barrio gentrificado de esta ciudad formando parte de un circuito alternativo. Es un precario *ensamblaje* que, en busca del nivel sensorial deseado, consistió en yuxtaponer, sin articulación entre ellos, elementos como butacas, altavoces, ductos de aire y un extraño plafón; todo, en un arreglo por simple proximidad que, lo que ante cualquier observador denota, es el traslado del que, desde otros contextos, fueron objeto sus *partes* (fig.4); un traslado tan visiblemente literal, que logra exponer incluso el propio interior del edificio, como una más de esas *partes* individuales y visualmente separables que forman esa unidad completamente legible en su carácter de eventualidad.

La carne

> Era temprano y la película comenzaba aún dentro de media hora; decidimos, de igual modo, comprar los boletos. Frente a la taquilla, me sorprendió el mecanismo de control de los puestos vendidos. Consistía en una pequeña tablita perforada en la que cada orificio correspondía a la ubicación de una butaca. Los orificios iban quedando vacíos a medida que se vendían los boletos que previamente habían sido puestos enrollados en cada uno de ellos. Este detalle era uno, entre muchos otros, que daban a pensar si es que habrían pertenecido siempre al uso real de la sala, o se habrían colocado con posterioridad en virtud de que además de ser económicos, daban al cine su connotación

cognoscitivo —visión, imagen, concepto— el peculiar carácter de dualidad, de separación entre la cosa conocida y el sujeto que conoce. Solo en los objetos transparentes, un cristal, por ejemplo, parece no cumplirse esta ley: mi vista penetra el cristal; es decir, paso yo bajo la especie de acto visual al través del cuerpo cristalino y hay un momento de compenetración con él. En lo transparente somos la cosa y yo uno. Sin embargo, ¿acontece esto en rigor? Para que la transparencia del cristal sea verdadera es menester que dirija mi vista a su través, en dirección a otros objetos donde la mirada rebote: un cristal que miráramos sobre un fondo vacío no existiría para nosotros. La esencia del cristal consiste en servir de tránsito a otros objetos: su ser es precisamente no ser él, sino ser las otras cosas. ¡Extraña misión de humildad, de negación de sí mismos, adscrita a estos seres! (...) [Pero] si en lugar de mirar cosas a través del vidrio hago a éste término de mi misión, entonces deja de ser transparente y hallo ante mi un cuerpo opaco» (1995, p.173).

característica de lugar alternativo al circuito comercial. Se trataba de una vieja sala de modestas proporciones, construida probablemente en la década de los ochenta, ubicada en el centro de la ciudad, y que sólo más tarde fue acondicionada como cine. Era la primera función, y como la sala estaba aún vacía, al vernos allí parados, el sujeto que recibía los boletos accedió a dejarnos entrar. Había estado en ella un par de veces, pero en esas oportunidades había ingresado a oscuras, con la proyección de los avances y los avisos comerciales como único foco de atención. Esta vez la sala se me presentaba limpia, fría y bien iluminada. Siguiendo la costumbre de buscar la mejor vista, nos sentamos en la fila central, justo bajo el eje simétrico sobre el cual pasaría el rayo del proyector cuando se apagasen las luces.

Sentados, y transcurridos unos minutos de conversación, sobrevino uno de esos característicos silencios. Nada había que decir; la temperatura de la calle, la luz del día, sus ruidos y olores propios, la venta de libros, las artesanías, los bares y cafés con mesitas en la calle y el ruido de las anchas avenidas aledañas con su gran caudal de vehículos, habían quedado atrás; sólo estábamos los dos en la entraña vacía de un edificio de paredes iluminadas, impregnada de ese olor característico que emana de los tapices y las alfombras viejas y que se percibe cuando, gracias al trabajo de los enfriadores mecánicos, el aire queda libre de los olores de afuera. Buscando alguna frase con la cual llenar el intersticio de silencio, a veces incómodo en el curso de una conversación con alguien que se está conociendo, comencé a detallar rápidamente el lugar en busca de algo que ameritara ser comentado.

Componían la sala una serie de elementos arreglados en unidad, pero una unidad nada compacta. Estaban allí las partes necesarias para equipar una sala de cine, pero parecían simplemente agregadas a las paredes, sin una articulación real entre ellas ni con los muros más que mediante un simple atornillado, colgado o superposición. Eran visiblemente cosas tomadas de otros lugares; pero no parecía ser un ensamblaje hecho por añadiduras en el tiempo sino todo de una sola vez, y de la mejor manera posible dadas unas precarias condiciones de recolección. Los altavoces gozaban de completa autonomía; poseían tal identidad como elementos individuales que al verlos, se producía instantáneamente la evocación de los posibles equipos e instrumentos musicales cuyo sonido habrían estado amplificando poco tiempo antes de que alguien los colgase al muro; la integridad de su identidad, preservada en el nuevo



4. *Sala de cine*, fotografía, M. Grez. Cine El biógrafo, Barrio Lastarria, Santiago. 2009.

ensamble, evidenciaba ese traslado literal que ahora era posible deshacer mentalmente. Lo mismo sucedía con las propias butacas; algo, sin poder decir exactamente qué, afectaba sus dimensiones y su inclinación respecto a la pantalla, sintiéndose como las sillas de otro teatro trasladadas a éste. Los ductos de aire, ubicados directamente sobre los muros, y el extraño plafón que cubría el techo, también daban la impresión de no ser elementos del lugar, sino añadiduras. Extrañas líneas verticales decoraban además los muros, pasando por detrás de todos estos elementos acrecentando la sensación de superposición.

Este pensamiento fugaz se complementó acto seguido con otro, igual de breve, sobre las salas de los multicines. Todas estas partes sobrepuestas que daban a entender que no había otra manera de colocarlas sino, literalmente, colgadas sobre los duros muros del viejo edificio, eran los mismos elementos que, dándose por descontada su individualidad, quedaban perfectamente fusionados a la caja de las salas de los cines más modernos configurando una unidad. En esas salas, antes de comenzar la película, cuando las luces están aún encendidas, se escucha a veces una música ambiental que uno no sabría a ciencia cierta decir de dónde proviene, pero que invade el espacio creando una atmósfera envolvente. De seguro hay unos altavoces ocultos en unas paredes que, a su vez, han sido creadas para contenerlos y disimularlos, así como al resto de elementos de acondicionamiento.

La forma y el material de esos muros, si es que es pertinente llamar así a estas estructuras, son independientes al edifico que los contiene, porque se trata de un sistema que prevé en su programación las distintas posibilidades de configuración de unas baterías de salas prácticamente adaptables a cualquier gran espacio. Después de haber visitado tres o cuatro de esas salas, por tanto, e incluso en diferentes países, uno termina por acostumbrarse al hecho de que poseen la capacidad de no encarnarse en una efectiva presencia, sino en una suerte de ausencia presente. Hay allí, diríamos, una cosa antepuesta a mi consciencia, pero mi consciencia reacciona ante esa cosa no vinculándose efectivamente, sino a su imagen como forma de preexistencia: la imagen característica que representa culturalmente al objeto en cuestión y que hace que se perpetúen sus réplicas aquí y allá.

De vuelta a la precaria sala, nos encontrábamos con los mismos elementos que en aquellas salas elevaban la experiencia sensorial; pero eso sí, en un arreglo cuya fábrica, demasiado

> evidente, sólo desaparecería cuando se apagasen las luces y quedase en segundo plano su grotesco ensamblaje; un ensamblaje, por lo demás, que no iba a generar, como en aquellas salas, el impulso a querer repetirlo, porque lo que se encontraba allí era, a todas luces, una *eventualidad* en la que la labor de trasladado literal de partes tomadas de otros contextos incluía finalmente el traslado literal de la propia presencia abstracta de una sala de multicines moderna para hacerla colisionar al interior del viejo edificio. Los roces, en ese tipo de encuentro, no podían sino ser evidentes; era una cirugía mal hecha que evidenciaba unas pretensiones no alcanzadas, pero que por eso mismo, exhibía una potencia lírica como la de un *collage*, con sus bordes de encuentro entre materiales diversos abandonados a la imposibilidad de fusionarse completamente, decretando su materia algún tipo de inteligencia propia, de derecho a expresarse por sí misma y negarse a ser manipulada.
>
> Todo este pensamiento, que no ocupó en mi mente más que unos segundos, era un acto personal dirigido exactamente a la misma cosa en el centro de la cual ambos estábamos inmersos, cosa que para ella constituyó quizá sólo un ensamblaje funcional hecho de una manera un tanto descuidada. Indiferente a nuestros pensamientos, en todo caso, la sala yacía allí de una forma única a la que ni ella ni yo podríamos nunca acceder.
>
> Cuando comenzó a entrar la gente, tomé tres fotos, como para capturar esa particularidad que parecía en cualquier momento poder simplemente desaparecer.
>
> *M. Grez, 2008*

De la eventualidad a la costumbre

También asumen materialmente la condición de una construcción *espontánea*, los modos alternativos en que ciertos grupos de personas acostumbran atender una determinada tarea. Recuerdo bien, en ese sentido, haber visto a los trabajadores de una pequeña empresa de limpieza de ventanas de oficinas, especializados en limpiar y mantener ese viejo modelo de ventana que encerraba una persiana regulable entre dos capas de vidrio, usar día tras día, y haciendo valer la *opacidad* del cristal, como diría Ortega, una de las ventanas retiradas como *mesa* en la cual ubicar los utensilios de trabajo al alcance de todos. Asimismo, vi muchas veces conductores de camiones que detenían su vehículo al lado del camino, y armaban un *espontáneo* «habitáculo» de descanso, al colgar







5. Letrero de vulcanización hecho con un neumático. Santiago. Foto: M. Grez. 2016.
7. Pequeño tamborilero callejero en la ciudad de Nueva York.
8. Fotograma de la secuencia inicial del documental *It might get loud*, en el que Jack White construye un «arco de Didley», Davis Guggenheim. 2008.

una hamaca en alguno de los espacios disponibles entre el chasis y el suelo. Ya generalizada, al modo de un tácito acuerdo cultural, persiste aún la costumbre de hacer *espontáneos* anuncios de «vulcanización», con neumáticos de camión pintados de blanco, en la ciudad de Santiago (fig.5), como en Caracas, la de hacer letreros de silenciadores para autos, construyendo una figura humana de tamaño natural en tubos y silenciadores de deshecho; ciudades ambas, en cuyas calles recuerdo haber visto, muy esporádicamente, ese acto, llevado a la categoría de «oficio» en ciudades como Nueva York, ejecutado por los *street drummer*s, de percutir, puestos boca abajo, uno o más de esos grandes tiestos plásticos de pintura vacíos; un acto que, dada su potencia narrativa, ha sido usado muchas veces como espectáculo de apertura en eventos internacionales de percusión; como si un trozo de calle pudiese trasladarse indemne al auditorio; como si pudiese olvidarse que sólo ejecutado en el transcurso de una primera descontextualización, conserva algo su pureza *espontánea* (fig.6).

Otro sinfín de construcciones, que manifiestan esa misma función, de poner entre paréntesis un tecnicismo ausente para recrearlo en materiales a la mano, ocurre a diario ejecutado casi irreflexivamente por nosotros mismos, como repetición de una simple usanza inserta en la cultura. Así, más por el habitúo de haberlo hecho muchas veces, que por haber visto en la *opacidad* del atado de papeles la resistencia requerida, podemos proceder casi irreflexivamente en determinado momento, a poner unas servilletas dobladas bajo la pata de una mesa para contrarestar su desequilibrio; y lo hacemos con la misma naturalidad con la que pondríamos una mano extendida sobre la frente para cubrirnos del sol, improvisando una visera; con la que pondríamos ambas manos juntas frente a la llave de agua abierta para recrear un cuenco, o con la que usaríamos el escalón de la escalera de acceso a un edificio como un asiento; *objeto*, este último, que se constituye además en plataforma de observación del espectáculo de la calle, un espacio apto tanto para entablar conversaciones, como para que el artista ambulante ubique a su público antes de comenzar con su rutina (fig.10 cap.2).

Y justamente en la medida en que ponen en práctica una usanza, tambien van a constituir construcciones *espontaneas*, *ensamblajes* mucho más complejos, tanto en su modo de funcionamiento cultural, como en el número de sus *partes*. «*...Who says you need to buy a guitar?*», decía el músico Jack White, en la secuencia inicial del documental *It might get loud*, tras tensar un cable entre dos clavos puestos en los extremos de una tabla, sujetar con un tercero una botella vacía que hacía de tensor y resonador, incorporar el micrófono de una guitarra eléctrica y ejecutar una breve melodía (fig.7). El ensamblar estas *partes*, que mágicamente pasaban a ser el puente, la cuerda y la caja de una guitarra, no era un acto inédito; era la construcción tradicional de un «arco de *diddley*»; ese instrumento africano que, considerado una guitarra infantil o para principiantes, popularizaron en su versión casera los primeros guitarristas norteamericanos de blues, tensando a veces el alambre directamente al marco de la puerta de sus casas

y haciendo que todo el atrio vibrara como una caja de resonancia.[102] El músico había apelado a una usanza, tal como haría quien, para pasar la noche y guiado por el impulso de haberlo hecho ya muchas veces, procede a abrir un espacio entre el zócalo de un edificio y unos cartones, tableros y plásticos recolectados; una construcción *espontánea* que, aunque sus vestigios el aparato de aseo público borre para siempre en la mañana, cuando apenas unas pocas miradas se han posado en ella, en su breve existencia habrá transportado, para encarnar en materiales distintos a los habituales, *esencias* tan definitivas, como la necesidad de estar en un espacio interior, e identidades tan precisas, como las que cualquiera puede llevar consigo referidas cosas como *pared*, *ventana*, *silla*, *puerta* o *cama* (fig.9, fig10 cap.6). Unas Identidades que, por un periodo más largo, y quizá junto al recuerdo de haber jugado habitando grandes cajas de embalaje en la infancia, traerá a escena la apertura ontológica que ofrece el *container* abandonado instalado en un terreno baldío; artefacto que, con unos pocos aditamentos, como la caseta de un baño químico, un tanque de agua y un alero de madera puesto en la abertura recién hecha, alcanza de súbito la habitabilidad incipiente del edificio (fig. 10).





9. Habitáculo provisional, Santiago. Foto: M. Grez. 2017.
10. Container usado como vivienda, Santiago. Foto: M. Grez. 2009.

En ciertas construcciones singulares

La ilusión de ver el proceso

El *proceso* de una herramienta, en sentido amplio o fenomenológico, más que el puro *ensamblaje* mecanico o material que aparece ante la mirada, es además la acumlación pasiva, o el conjunto amplio de todos los factores que llevaron a ese artefacto a estar allí en ese momento. En las cosas *regulares*, la duracion de ese proceso podría remontarse en retrospectiva, incluso al momento en que el concepto técnico que encarna, apareció por primera vez; y en las cosas espontáneas, desde que su hechura se implementó como costumbre o usanza, lo que podría remitirlo a un tiempo ancestral, con las cosas *singular*, pareciera al menos, que la duracción del *proceso*, al no estar *regularizado* ni ser expresión *espontánea* de algo, va a corresponder más o menos estrictamente, con un transcurrir delimitado en tiempo y espacio, entre su aparecer como una idea en el pensamiento, el desarrollo de su plan y hasta el momento presenta tras su construcción en los materiales. Un transcurrir, cuya extensión va quedar expresada ante la mirada, o lo va a parecer al menos, en el modo de ensamblaje, de sintaxis de sus partes. Si estas, estan fusionadas, denotan un *proceso* más

[102] «*It might get loud*» es un documental realizado por el productor y director de cine Davis Guggenheim. Explora la condición objetual de la guitarra eléctrica usando como marco de referencia el estilo, la carrera y las vicisitudes de tres guitarristas de generaciones y orígenes distintos, Jimmy Page, The Edge y Jack White. La premier se llevó a cabo en el *Toronto Film Festival* en el año 2008, y fue estrenado mundialmente el 14 de agosto del 2009.

largo, que no está presente; si no estan fusionadas y conservan su identidad individual, un proceso corto o dado en la contingencia. Esto se asocia a una comprension del proceso al poder desarmarlo la mirada, mismo recuso, pero mas creible en las singularidades utilitarias hechas en la contingencia que, por ejemplo, en los *objetos-proceso* hechos por el arte, donde puede ser una simulacion de eventualidad. Aunque no sean fehacientes, catalogarlos, uno necesariamente como trabajo sistemático, y el otro como exhalación de pura inspiración, veamoslo los dos extremos, el que muestra el sublime testimonio de su poder *abstractivo,* y el que muesta, o hace emerger ante la mirada su *concreción*.

El artefacto como eventualidad en un manifiesto; el testimonio de lo abstracto





11. *Caracol Pedro de Valdivia*, fotografía, M. Grez. Santiago. 2005.
12. *Caracol Los leones*, fotografía, M. Grez. Santiago. 2009.

Como expresión de un extenso *proceso*, comparecen especialmente aquellos artefactos *singulares* cuyas *partes* diseñadas fueron articuladas irreversiblemente entre sí, ya sea como en la estrecha dependencia de las *partes* de un motor, de la que si se sustrae una, quedará como apéndice de sofisticada *forma* pero huérfano de función —como el engranaje que se usa de pisapapeles en un escritorio, o una pieza de la torre Eiffel, si se le imaginase expuesta por sí misma en un museo—; o que en casos extremos, borrando ya sus fronteras para fundirse, como propiedades inmateriales, en el cuerpo de una complexión unitaria de la que, a no ser por un gran esfuerzo teórico o conceptual, ya no podrán separarse —como ocurre en la unidad indivisible del tazón del Guggenheim (fig.<); o en el estrecho entrelace de elementos especulativos y personales que constituyen una casa que ha sido pensada y construida por su propio ocupante; por ejemplo, cualquiera de esas tres casas que el poeta Neruda habitó en Chile (figs.<).

Este *ensamblaje*, hablará siempre al observador o usuario de un *proceso* que se remonta a mucho antes de su construcción material —incluso a *esquemas* que, aunque puedan anticipar su *forma*, podrían ser anteriores incluso a la propia formulación de la posibilidad fáctica del artefacto—; un *proceso* que, a la manera de un texto, una teoría o un «manifiesto» que podría seguir escribiéndose para producir otros artefactos —que podría de hecho haberse escrito sin producir *cosa* material alguna—, va a dejar, al artefacto producido, como su eventual instante de detención; como el testimonio físico de su poder *abstractivo*. Cómo no ver, por ejemplo, una súbita manifestación de ese poder *abstractivo*, separado ahora de todo autor o estructura concreta, encarnado en alguna de esas «complejas máquinas culturales» que son los «caracoles» comerciales hechos en Santiago en la década de los setenta; edificios en que, de algún modo, emancipado ya de la obra de Nueva York, pero activado regresivamente en sus mecanismos, contienen de un modo aún más siniestro e inquietante, su platónico vacío cilíndrico (fig.11, fig.12).

El artefacto como manifestación de un evento; la emergencia de lo concreto

En el otro extremo, como expresión del más breve de los *procesos*, estarían aquellos artefactos *singulares* que, como el timbre campana, similares a una construcción *espontánea*, reunen *partes* no especialmente diseñadas sino halladas, trasladadas y ensambladas conservando su identidad anterior. Como en aquellas construcciones, quien observa estos artefactos, puede también desensamblar sus *partes* en la mente, y remitir cada una a la realidad probable de la que fue sacada, experimentando con ese traslado, la clara sensación de que podría haber sido él mismo quien las ensamblase. Pero, distintos a una construcción *espontánea*, en la que ese desensamblaje mental desagrega, junto al *eidos* del acto puro, esa *parte* que constituye el elemento cultural de «la usanza o la costumbre», y que remite en seguida la duración del *proceso* a una data muy anterior, la construcción de estos artefactos *singulares*, que además por naturaleza busca acontravenir toda usanza, hace de la coincidencia en un mismo tiempo y espacio de *proceso* y *ensamblaje*, una más de las *partes* constantes contenidas dentro de los límites de la totalidad material del artefacto presente. Y si uno de los factores cruciales de la condición fáctica de ese artefacto, como es su *proceso*, es a la vez *parte* presente de su *ensamblaje*, su percepción entoncres, se acercará bastante a lo que podría considerarse, un desensambaje sensible de sus *partes* por la mirada; un acto de liberacion y desocultamiento de lo que lo habría hecho ser *todo* lo que *es*, y al final, de su *esencia* misma. Lo que la mirada atestigua allí, en otras palabras, es una «emergencia de lo c*oncreto*»; es decir, el acto de un artefacto ejecutando una «inversión» de la antigua proposición fenomenológica» que antes habría invitado a la mirada a desarmar, ella misma intencionalmente, lo *concreto* de las *cosas* para despejar su *esencia*.

Así ocurre, al ver la danza que en un recodo de la plaza alguien realiza, uniendo fragmentos reconocibles de algún baile, a movimientos que parece estar tomando directamente de la vida diaria; o el tachón político que con pintura *spray* alguien hace más allá, reuniendo en la superficie del muro, una consigna, un verso y un símbolo. Así vi, construidos desde lo utilitario hace algún tiempo, dos memorables *ensamblajes* probablemente ya desaparecidos.

Uno, apareció un día cumpliendo la función de reservar un puesto de estacionamiento frente a la acera, en una calle cualquiera de aquella Caracas sobrepoblada de vehículos y problemas de estacionamiento (figs.13-14). Estaba formado por dos contundentes vaciados de cemento; uno fijo, repartido en dos tiestos plásticos unidos con un asa de madera embutida uniéndolos —pintado de amarillo como es el tono de advertencia de los conos de tránsito, pero poseyendo el peso visualmente persuasivo de los *regulares* monolitos de cemento que cumplen idéntica función—, y otro móvil, formado por un vaciado rectangular con una barra inserta en él. Al separarse estos cuerpos, tensaban un alambre que,







20-21. *Artefacto de parqueo*, fotografía, M. Grez. Caracas, 2009.
22. *Silla*, fotografía, M. Grez. Santiago, 2009.

a modo de barrera, abarcaba el largo necesario para la maniobra vehicular. El otro, siguiendo la costumbre de instalar asientos frente a los locales comerciales, apareció en una calle, de aquellas saturadas por una intensa mezcla de comercio formal e informal, en la ciudad de Santiago. Consistía en un asiento surgido al fijar una tabla al muñón del árbol cortado de una de las jardineras cuadradas alineadas a lo largo de la acera, con su brote lateral sirviendo de respaldo, y su escueto follaje, de celosía para el sol del mediodía (fig.15). Era una «silla», que se podía seguir usando a aquellas horas en que, dada la cantidad de gente, correspondía justamente retirar las convencionales.

Indudablemente, el tosco «timbre campana», o cualquiera de estos artefactos, bien podría poseer un pensamiento previo, más o menos extenso, sobre qué *partes* haber usado y cómo relacionarlas para producir en el observador una impresión de actualidad; para producir la mera ilusión de que todo *proceso* habría quedado confinado en el instante de su ensamblaje. Una sospecha que podría confirmarse tal vez, si al entrar en la casa de la que el *timbre campana*, es timbre, uno se encontrase con más artefactos hechos del mismo modo; es decir, hechos bajo una habilidad constructiva en la que el ensamblador se habría entrenado; o bien para pensar posibles artefactos eventuales y luego buscar sus *partes*, o bien para recolectar *cosas* que podrían ser las *partes* de un determinado ensamblaje en desarrollo.
Una puesta en escena, que el arte ya habría propuesto en el *ready-made*; ese *objeto-proceso* que tras la elaboración de un plan, cumplía la tarea conceptual de suscitar la ilusión de ser una descontextualización automática; una práctica en la que, una vez adentrado el autor, quedaría invalidado para crear, al menos en el campo artístico, *cosas* verdaderamente eventuales. Una ilusion que podría estar presente en muchas cosas; en un cuadro tardío de Pollock, por ejemplo, ante el cual un observador consciente podría detectar la presencia de un *proceso* anterior; con lo cual, la mágica eventualidad de un primer salpicado se habría trasformado, no en una fórmula con la cual replicar su éxito, tarea imposible, sino en una suerte de lenguaje implementado en cada obra posterior como un paso más en el desarrollo de un *manifiesto*; justamente, el que propondría al observador leer cada cuadro como la narración, en tiempo presente y sin proyecto alguno, de un estado emergente en la psique del ejecutante dado un choque fortuito entre un lienzo, unos chorros de pintura y el accidente controlado.

Simmel

como el célebre movimiento del análisis simmeliano de la vida en la metrópolis, entre lo abstracto y lo concreto, al leer las mayores profundidades significativas de los conceptos sociales desde sus manifestaciones más superficiales, en los intercambios y formas de relación humana más fugaces y efímeros que como constructos eventuales de relación, espontáneas o no, armaban todos los días las

personas entre sí, exponiendo separada la dualidad del intercambio consensuado; ese «retorno a los objetos concretos» tal como describió Adorno a este método del filósofo y sociólogo alemán; aisla lo cotidiano como objeto filosófico, o sociológico de estudio.[103] Constructos que pueden ir desde cómo dar un abrazo diferente hasta, cómo hacer un habitáculo provisional. Relación entre lo concreto y abstracto que se constituye dialéctica en el interior de los procesos de las cosas, o más bien en el objeto, que es la constitución material la cosa en relación al sujeto o vista desde la cultura. y que *es* el mecanismo de aprehensión de la realidad. Un lugar de relación *entre* subjetividades; un lugar opaco del que surge un *eidos* que llamó «puente», puertas o asas, que salva disimilitudes, por conveniencia o convivencia, reconstituyendo complementos a lo rígido de los esquemas sociales, cuya presencia los hace funcionar, los genera. En la intuición parece saberse qué partes de lo existente, la integre como fenómeno factible, literales, modificadas, interpretadas o adaptadas, y de qué manera unirlas, se vuelven paradójicos pero socialmente funcionales; parecidos a la labor de un artista. Unos ensamblajes irresolutos que se hacen estéticos a la mirada —o *supraestéticos* como diría Simmel; constructos que no son de uso, sino más bien manifiestos, aventuras, ruinas.[104] [105] [106] [107]

[103] Esteban Vernik señala, en la introducción a las Imágenes Momentáneas, que T. W. Adorno, a pesar de sus desacuerdos, reconoció que Simmel en tanto filósofo de lo cotidiano, fue «el primero, a pesar de su idealismo psicológico, en efectuar ese retorno de la filosofía hacia los objetos concretos» (p.21). En virtud de ello —expresa Otthein Rammstedt en el posfacio del mismo texto—, sus ensayos «tratan de cosas fugaces y poco llamativas de nuestro mundo vivencial, de cosas que parecen contradictorias en sí, que encierran paradojas, que no exigen ser solucionadas, sino que, como paradojas, son socialmente funcionales» (p.134).

[104] En perspectiva sociológica y filosófica, en efecto, tanto los artefactos del arte como los espontáneos, constituirían lo que en términos Simmelianos podría llamarse una «aventura», porque trascienden los límites de lo cotidiano con la intención premeditada de regresar a ello. Bajo los argumentos de Simmel, quien se aventura a ensamblarlos se asemejaría en algún aspecto al artista, en tanto que la construcción de ese «islote vital, soberano, que dibuja su propio perfil, y no de una porción continental que tiene que compaginar con el resto», es posible por una función como la que da la potestad al artista de ensamblar algo que no lo determinará un pasado ni un futuro; que es una suerte de manifiesto. La irresolución de estos ensamblajes se hace así estética, en el sentido de hacer evidentes a cualquiera los procesos de su materia al manifestarse como una construcción; una síntesis abierta que reúne adquisiciones anteriores, que se entiende, y que permite al observador un conocimiento intuitivo y sensible de las fuerzas actuantes en ese lugar del que surge.

[105] En una contemplación que reconoce intuitivamente en los objetos individuales, en cualquier detalle, en los intercambios concretos sacados directamente de la realidad, por insignificantes que parezcan, Simmel deduce la totalidad del sentido de la vida. Acto que Otthein Rammstedt, lo equipara Simmel a la idea de una «sonda» o de una «plomada» —un término que ya usaron Nietzsche y Schopenhauer. La sonda —escribe Simmel— «la envía el individuo no mediado, el que existe simplemente, a la capa de las últimas significancias espirituales» (p.130) (Citado por Vernik como: G. Simmel, *Aus einer Familienchronik* (De una crónica familiar, 1916, 1918), sin publicar, se edita en GSG, vol. 24.)

[106] Para Simmel sólo el ser social es ese «ser fronterizo que no tiene ninguna frontera» (Puente y puerta), tiende puentes porque se une a cosas que a la vez desea mantener cautelosamente distantes; que usa puertas para confinar un espacio privado que le permita desarrollar las infinitas formas de su ser, pero en el seno mismo de las limitaciones y la terrible finitud que el orden social y el convencionalismo exterior le imponen; y requiere, por lo demás, un punto de asidero eventual, una junta de conexión que, desde su círculo estrecho, le permita penetrar el círculo externo que desde fuera lo articula, tal como expresa el autor en el ultimo párrafo de El asa: «como si fuese el brazo que uno de los mundos —sea el real, sea el ideal— extiende para alcanzar al otro y atraerlo a su interior, y para dejarse alcanzar y atraer a su interior por el otro», sin que esto implique rupturas sino la consecución, entre ambos, de una unidad formal.

[107] En la introducción de Imágenes momentáneas, Esteban Vernik señala que, en efecto: «En su intento por captar el espíritu evanescente (…) Simmel recurre a un principio de conexión entre el nivel superficial de lo observable en la vida cotidiana y el nivel de los valores últimos» (pp.18-19). Esta intención que la identifica como «un anhelo metafísico, uno solo, que se manifiesta equilibradamente en la relación

Kahn, en la poética de espacios servidores y servidos; en el pos-tensado. El ensamblaje

«tanto para Kahn como para Perret era evidente que la sección de los elementos estructurales del hormigón armado se podía modificar con facilidad para acoplarlos entre sí y reflejar las variaciones de fuerza»

El concreto postensado de Kahn: que «el hecho de que Kahn no se fijara de manera inmediata en el hormigón armado como material de una nueva monumentalidad es una prueba de hasta qué punto apreciaba la elegancia estructural de la construcción metálica», el hormigón armado, «era muy poco elegante construir una estructura para forjar otra; en segundo lugar, su naturaleza tectónica era ambigua, puesto que se trataba de un 'conglomerado', -auque pareciera un material compresor, ocultaba invariablemente un coponente tensil-» (206) «La enorme ventaja de los tubos de acero soldado reside en su potencial para lograr una tectónica ontológica comparable (206) en su sustancia expresiva a la continuidad evidente de la cantería gótica. Kahn tenía en mente el flujo continuado de fuerzas que aparentemente se transmiten de la bóveda al nervio, de éste al pilar, y todo ello a través de un único material» «el hormigón no podía formar una continuidad constructiva, puesto que el proceso de su construcción no permitía que sus componentes respectivos, sobre todo las barras de acero, *aparecieran* en el sitio final prefijado», nota: «Anne Tyng manifiesta que este dilema expresivo se solucionará hasta cierto punto con la invención del hormigón armado pos-tensado, en el que los nervios de acero insertados en tubos soldados in situ articulan efectivamente el refuerzo tensil en relación al hormigón compresor. En este ejemplo se consigue cierto potencial tectónicamente expresivo ante la necesidad de tener que dejar vistos las planchas y los tornillos tensores a lo largo de la construcción» (Museo de Bellas artes de Caracas) «El hecho de que se tratara de una operación de forjado más que de ensamblaje hacia que el hormigón fuera categóricamente opuesto a los preceptos del racionalismo estructural» «por su incapacidad de generar una sintaxis arquitectónica nacida del proceso constructivo». (207)

«el deseo de expresar el proceso de realización debe empapar a toda la profesión arquitectónica, del arquitecto al ingeniero, pasando por el constructor y el artesano» Louis Kahn, towards a plan for Midtown Philadelphia, perspecta 2 (1953), p. 23 (209)

buscada entre la parte y el todo, la superficie y la profundidad, la realidad y la idea» (p.135). (Citado por Vernik como: G. Simmel, *Aus einer Familienchronik* (De una crónica familiar, 1916, 1918), sin publicar, se edita en GSG, vol. 24).

el *collage* debía ser cuadro, ese es su uso. El *assemblage*; como las esculturas de trozos de bicicletas, comenzó como una suerte *collage*, que rompía su condición de cuadro, perpetrado directamente en la tridimensionalidad, un constructo que hace un artista cuando descubre que sin modelado plástico de los elementos, puede expresar una emoción o un sentido, con una yuxtaposición intuitiva de partes individuales no concebidas artísticamente o especialmente diseñadas, ya constituidas, reunidas en la inmediatez tridimensional del espacio vivencial, soporte en el que pueden colapsar en un mismo artefacto aquellas cosas que la experiencia normalmente separa en compartimientos diferenciados; como los cuadros para colgar. Es una palabra incorporada al léxico del arte moderno a comienzos de la década de los cincuenta, aunque muchos artistas, como Marcel Duchamp o Kurt Schwitters, ya venían trabajando con este tipo de artefactos desde hacía décadas; como en el *ready-made* que separaba la intención artística como una parte individual, del artefacto material, tomar elementos completos; que lo que importa es el proceso de su traslado a la sala, su descontextualización, y el que estas partes conservasen su identidad intacta.

Caligrama

Un espécimen vanguardista como el caligrama; situado a medio camino entre la poesía y la pintura. En él, «un icono figurativo exterior era impuesto de manera artificiosa a las palabras —de ahí poemas en forma de lluvia, caballo, corbata, etc.». (Pignatari, p. 117) Cuando un caligrama disponía las palabras de un texto discursivo imitando esas u otras figuras lograba, sin negar la materia concreta de la poesía, que el verso no sólo dijese sino que expresase la sensación visual. Apollinaire, a comienzos del siglo veinte, había propuesto así, a partir de una síntesis ecléctica, una caligrafía que se aproximaba a la pintura; que ponía al artefacto literario en una dimensión de lectura *singular* del poema al atreverse, por el motivo de su percepción, a pasar los límites.

Constructivismo

(como las imágenes que frecuentemente ilustran la teoría social del constructivismo; artefactos en los que el uso de las formas puras, de las uniones vistas como cuñas, pilas y soldaduras cotidianas, intentaron hacer permear en las formas de la visa diaria, una suerte voluntad democrática de lo construido).

Dada

Cuando vemos la plancha con clavos, se establece un juego de relaciones mutuas entre cosas reconocibles como de este plano «real» pero su comprensión requiere

situarse fuera de las narrativas de lo cotidiano; aun de partes encontradas, por su naturaleza artística, no están libres de implicarse nuevamente con significados abstractos y discursos externos al artefacto mismo, que no son el simple uso, a aquello sublime a lo que el arte debía llevarnos. Podemos darle el sentido de lo absurdo y salir del paquete, porque cuestionan la realidad o al menos la enfrentan a su ilusión. (Casa Moller).

Guardando las distancias, podríamos ver Dada, como una práctica similar, aunque pagana, de ese tipo de combinaciones. En lo que se refiere a los artefactos, las más preciadas obras de este movimiento internacional, no son las que exaltan la pura arbitrariedad; sino las que basan su irracionalidad, estableciendo una encontrada relación entre las partes. Nace en Zúrich, a mano de un grupo de artistas, de la reacción negativa contra la primera guerra mundial, las perversiones de la burguesía y el colonialismo; para ellos causa de la guerra; protesta, renovación usando la destrucción de lo anterior, del concepto mismo de arte, el conformismo intelectual; la estética tradicional, para ofenderla; rechazando la razón y la lógica, promoviendo el sinsentido, la irracionalidad; pero esto se hacía por intuición; un proceso que podríamos decir racional, artístico; por algo dada escapaba constantemente de sí mismo, y se diversificaba en todo tipo de manifestaciones, arte visual, literatura, poesía, performances, incluso manifiestos políticos; generaría influencia posterior, no solo en el surrealismo sino en la base del posmodernismo, y todas las actividades de mixtura, en contra de un orden disciplinar que se intentó pensar infranqueable. Algo que por la vía de lo destructivo, se hacía constructivo.. Crisis moral, un destructor, un salvador, un monstruo, un trabajo sistemático de destrucción y desmoralización. Como Hugo Ball expresara: *For us, art is not an end in itself ... but it is an opportunity for the true perception and criticism of the times we live in.* La plancha con clavos.

Más que otro movimiento, trasgredía toda frontera, para ver las cosas en sí, ensamblajes irónicos, perspicaces en su unión, en el que las partes que son cosas cotidianas, puras limpias trabajaban más conscientemente con su poder de referencia, su naturaleza, su mitología, lo mucho que significan culturalmente, sus historias oculta, sin hacer su naturaleza individual sujeto de discusión, significados potenciales o escondidos que el nuevo ensamble les extrae; una vez unidas desatan algo de una obviedad pasmosa, para decir algo del absurdo de la vida, y se hacen sorprendentes, sobrecogedores; en la habilidad al detectar qué piezas transmiten un mensaje, en ello lo artístico o estético. Que deriva por un lado en una intención de realismo: la instalación; en lo conceptual, en el realismo, en el performance.

Theo van Doesburg y la pintura concreta

Un rectángulo es un rectángulo y nada más.

La radicalización de la abstracción o concreción.

Para un grupo de artistas a inicios del siglo veinte, lo abstracto se les presentó repentinamente como lo concreto mismo. En efecto, el propio término «concreto», como sustituto al de «abstracto» al referirse a la pintura plana de base geométrica, se le reveló inicialmente en todo su potencial al pintor y arquitecto holandés Theo van Doesburg cuando, en el número único de la revista *Art Concret* en 1930, planteaba que el concepto de abstracción no tenía una correcta aplicación al arte al que aludía. Era más pertinente denominar «abstracción» a lo que sucedía en un cuadro figurativo que pretendía separar o abstraer algo de la realidad manteniendo su inteligibilidad. Por lo que la mal llamada pintura abstracta, al no ser un vehículo de simbolización, al no representar nada sino a sí misma, al tomar en cuenta como sus verdaderos materiales de composición las realidades materiales inmediatas como el fondo, el marco, el pigmento o el contorno de los elementos que la componen, leyéndose en la obra como tales y no como símbolos de alguna otra cosa, sería más bien pintura concreta; una suma de elementos reales que conviven en un todo individual, singular, dado en sí mismo. Mas certeramente debería decirse que era artefactos que dejaban ver, al evitar la imitación, más du su concesión constitutiva. más aun, si el observador comprendiese que esas formas que contiene no significan nada fuera de la realidad bidimensional que se da en su correlación presente, lograría un conocimiento más amplio de la su totalidad de la que permite, por ejemplo, un cuadro figurativo – añadir sobre Stella.

Concretismo modernista

El concretismo modernista; mas que movimiento, búsquedas personales; se atrapaba la mirada en el acto simple de su reunión excluyéndose toda abstracción (representación) que hiciese selectiva su comprensión, incluso la presencia del autor, quien como un operario o recolector, se limita narrar la eventualidad de tal reunión de concepto y ensamblaje en la misma experiencia sensible.

Lograr lo concreto radical, lo que es pura estructura,

Radicalizaciones el arte que propuso reducir cada disciplina artística a sus elementos y recursos originarios.

Cuando un grupo de artistas, influido por la racionalidad teórica de la modernidad, se propuso crear unos artefactos que intentarían llegar a la esencia de cada fenómeno artístico; se trataba de pintura, poesía y música concreta. Esta presentación de los materiales de cada disciplina en estado puro, limitándose el artista a proponer sólo su forma de relación, apuntaba a lograr un tipo de comunicación que superaría todas las particularidades de los lenguajes artísticos localizados. Esto requería, desde luego, un poco probable observador racionalmente definido que desde los soportes disciplinares, pudiese percibir, más allá de la pintura convencional, lo bidimensional puro, más allá del lenguaje

literario, lo verbo-visual puro, y más allá de la música, lo sonoro puro. La pintura concreta, radicalización de la pintura abstracta, pretendía que lo que quedase suspendido sobre el muro fuese nada más que lo que el color, las formas y las estructuras compositivas pudiesen proponer. Pierre Schaeffer, en sus experimentos con música concreta, recolectaba y manipulaba ruidos reales con el auxilio de la ingeniería de sonido, en lugar de hacerlo con el legado musical de notaciones, composiciones y estilos. Grababa directamente ruidos cualesquiera y los sometía a una manipulación electrónica, produciendo un nuevo objeto sonoro que, además de seguir provocando la alteración a la psique que el ruido natural provocaba, se podía adaptar a diferentes alturas tonales y situaciones contextuales junto a otros ruidos; «de manera análoga al objeto visual —afirmaba el compositor—, el objeto sonoro, liberado de toda semejanza, es buscado por sí mismo y reunido en series o en conjuntos. Series y conjuntos reemplazan a las melodías y armonías. Esta música concreta —apuntaba— equivale a la pintura abstracta…».

Lo que iniciaba ante cualquier mirada, atenta o distraída, ingenua o adiestrada, no era el proceso fáctico de un desarmado, pero no uno mental perpetrado fuera de cualquier sistema o campo disciplinar, sino que la disciplina, se incluía como elemento a separar.

Max Bill

¿Cuál, podría decirse, era el tema de un edificio moderno? …la función utilitaria, se responderá impulsivamente; sin embargo puede ser una conclusión apresurada pues de ser así, una escuela, por citar un tipo cualquiera de edificio, no podría haberse parecido en ningún aspecto a una fábrica, por citar otro, puesto que sus 'temas' provendrían de universos de significación diferentes. Pero una de las preocupaciones más acuciosas en la proyectación de la arquitectura moderna era la búsqueda de una sistematización estructural lo suficientemente flexible como para que, siendo siempre la misma, derivase en formas externas variables que atendiesen a naturalezas utilitarias diversas. Y es exactamente en virtud de esa sistematización que un personaje como Max Bill logra hacer un traslado conceptual de su idea de lo concreto al reino de los objetos utilitarios y los edificios. Para Bill: «la *buena forma* sería no solo aquella que logra hacer inteligible al objeto en términos de uso y tecnología, sino que, además, logra mostrarse como la armonización de ambos factores, es decir, logra exponerse a la vista y al pensamiento como una unidad de funciones».[27] Por ello, para Bill los emblemáticos edificios del movimiento moderno cumplían a cabalidad los requerimientos de un objeto concreto. Lo novedoso, lo técnicamente correcto era que cada edificio fuese consecuencia de un razonamiento ya planteado en un

[27] Crispiani, A., op. cit., p. 58.

edificio anterior; la razón utilitaria de cada uno no constituía así un tema sino un argumento casi de segundo orden.

Si en su momento Max Bill propuso que los elementos de cada una de las artes les fuesen específicos, no sólo defendía la necesidad de una inteligencia propia a cada materia, entendía además que el verlas como realidades en sí mismas era el principio que justamente permitiría un transito libre entre ellas pues proveía además una inteligencia común.[29] Estando las pautas claras, debiendo ser cada cosa ésa y no otra, encontraba cada manifestación de arte concreto los límites de su universo acotados de manera nítida e incontrovertible y, al contarse con una racionalidad afín oculta tras todos los objetos, los universos particulares compartirían el mismo centro de gravitación: podrían eventualmente encontrarse; no eran paralelos. Era en ese preciso tono que a un arte concreto le venía bien que la pintura fuese sólo pintura, la arquitectura sólo arquitectura o sólo poesía la poesía; teniendo claras esas pautas los poetas concretistas podían, no sólo opinar y evaluarse desde una certeza propia sino también en virtud de cómo otras disciplinas, como la arquitectura, asían unos principios de racionalidad que les eran comunes. Los objetos concretos podían así dedicarse mucho más tranquilamente a realizarse en la creatividad.

No es un trabajo inédito en arquitectura; decir que una obra de estas es solo concreción. Está la supuesta arquitectura concreta del arquitecto suizo Max Bill, intentó trasladar, a partir de los años treinta, los postulados del arte concreto a su propia arquitectura. Tal como hizo en su labor de pintor o escultor, como arquitecto procedió a restringir el ámbito de búsqueda de los materiales del edifico a aquellos dados por «la utilidad y la razón» (Rüegg, p.49); a los elementos constructivos que la propia cultura proveía: los elementos prefabricados industrialmente. Trabajar con lo disponible le permitía sobrepasar «las cualidades intrínsecas del sistema prefabricado sin tener que crear él mismo los nuevos elementos industriales» (p.52); además de lograr incorporar «lo desigual, el hallazgo o lo preexistente» (p.49) en «una especie de *diseño cero aditivo*» (p.49), cuyas formas «se explicaban por sí mismas» (p.54).[108] Había allí una agrupación de partes con identidad en el mundo vivido, usadas para significar lo

[29] "La teoría de la buena forma, con su énfasis en la justeza y la economía de los medios, su énfasis en lo visual y en los problemas del espacio, y su mandato de que toda actividad artística o proyectual debía tender a generar realidades en sí mismas, sin impurezas de otras realidades, era el principio que justamente permitía el tránsito entre cada una de las manifestaciones de las disciplinas proyectuales y las artes". Crispiani, A., op. cit., p. 59.

[108] Arthur Rüegg (2004) observa que, en su casa estudio en las afueras de Zúrich, de1933, Bill agrupa un cubierta tradicional a dos aguas, recreada en materiales industriales; un tosco sistema constructivo de paneles de hormigón y una serie de fenestraciones individuales que compartimentaban la masa unitaria a la manera de un ensamble compacto de volúmenes geométricos funcionales. En la casa Villiger, de Bremgarten, en 1942, sobre una retícula de de troncos erguidos a manera de columnas, instala paneles de hormigón prefabricados, originalmente ideados para ser usados en edificios de economía de guerra, en hospitales militares y otros usos parecidos; partes que Bill «encontró» –como Expresa Rüegg– en su entorno próximo. Finalmente, en la Exposición Nacional Suiza de 1964, usa estructuras y cerramientos prefabricados, sobre una retícula de base de 5m. para configurar indistintamente, tanto un «amplio patio» como un «gran teatro».

que son y nada más, pero su ensamblaje apelaba a una articulación compleja que tendía a hacer prevalecer con mucho, la unidad del todo sobre las parte.

Dos vías; la primera

En 1936 el arquitecto, pintor, diseñador, escultor y docente Max Bill, escribía que para una evolución futura del arte —entendiendo arte como las prácticas artísticas, creativas o constructivas, los medios expresivos y las herramientas y utensilios— quedaban «abiertas dos vías». Esto describe o resume lo de la racionalidad.

La primera consistía en un eterno «retornar a la costumbre, a lo conocido»; cuyo ejemplo podía vislumbrarse al estudiar «el objeto en un cuadro de Paul Klee o una escultura de Constantin Brancussi», creaciones figurativas en las que «nos topamos con elementos del entorno real en una formalización a la vez nueva y primitiva», o en las obras «abstractas» de Kandinsky o Mondrian; en que en un ejercicio meramente óptico o sensitivo, podemos observar «situaciones y objetos que si bien *no* se nos presentan en la vida cotidiana quizá tengan validez en un mundo que nos es desconocido», Mondrian dio «el paso más arriesgado alejándose de lo que hasta entonces se entendía por arte», pero de igual modo expresa una «ordenación puramente emocional» (pp.256-257). Hacia la mitad del siglo, insistía aún en que no podía «resultar especialmente atractivo seguir atascados cincuenta años, como sucedería de continuar surgiendo obras *à la Klee, à la Kandinski, à la Mondrian*» (1949, p.260), junto a las del más reciente «*art informel* o de las combinaciones de materiales neodadaistas» o las figuraciones meramente psíquicas del *expresionismo*. (2004, ¿Estructura como arte? ¿Arte como estructura? p. 270-271), o a todo aquello guiado por la pulsión desatada por la presencia de los materiales, sean maderas, tierras, papeles impresos, partes de artefactos, utensilios, ruedas oxidadas de bicicletas, palabras o dibujos sacados del interior de la psique. Era admitir el arribo de una cultura material conducente a una «barbarie», a un hombre simplemente reuniendo materiales como un primitivo; llena de cosas, ensamblajes directos en los que, como las pinturas de «máquinas inútiles» de Picabia, no «sepamos definir su utilidad» (pp.256-257).

El teórico de la arquitectura Peter Collins denunciaba en la disciplina, que arquitectos «serios e inteligentes» (p.278), a causa justamente del panorama de posibilidades inéditas y al valor estético complejo que para el edificio había abierto «el vocabulario de esas nuevas formas escultóricas de moda»; formas —decía Colins— que, basadas en pulsiones parecidas a aquellas que Kandinsky «contemplando una de sus pinturas naturalistas cabeza abajo» habría comenzado a plasmar a principios del siglo, y que «no representaban nada en absoluto» más que la definición de «la palabra *inutilidad* en términos puramente estéticos» y la consideración de ello como apreciación artística dada la respuesta emocional que como forma «significativa», a la manera en que lo argumentaba el influyente por esas época, crítico británico Clive Bell (1881-1964), en tanto simple «comunicación de líneas y colores» que, independiente al contenido «mueve estéticamente» al observador causando en él un estado de euforia, producía una

arquitectura individual que se mostraba como una «forma estructural constituida estéticamente por la escultura» (p.279), como una «escultura *abstracta* a gran escala»; un edificio que no necesitaba ornamento porque era por sí solo «un ornamento total» (p.208).[109]

Helio piñón; reconocía esa tendencia, era la escogencia de «doctrinas más amables para el ojo», que se valían del mecanismo de la abstracción, como separación literal «de algunos aspectos de la realidad para facilitar su comprensión» en una nueva estructura que remite a la experiencia física; que apoyan una reducción *análoga* «de lo visual a lo óptico, y de lo estético a lo sensitivo» (Piñón, 2004, p.47), prefiriendo la ilusión, la representación y la mimesis con la realidad en la inmediata superficie, tal como habría sido con la artisticidad «subjetiva, de los productos de la tradición clasicista» (p.45),

De modo que la tectónica de por si no garantizaba una racionalidad de significado. Pero para apreciar esa racionalidad del utensilio óptico y espiritual creado por Bill había que situarse en el universo desde el que Bill lo había creado, que no era el de lo inmediato sino la esfera oculta de unas supuestas leyes esenciales, en cuya exposición se suponía una sintonía con la sensibilidad humana; emulaba el proceso de la música; pero que además de un sustrato matemático expresa en la cultura occidental una continuidad con la cultura que su cuadro de algún modo fracturaba.

Los defensores de la racionalidad, prefirieron no pensar esa superficie estética de la escultura o el cuadro como la apariencia de un profundo y complejo proceso cultural, que si bien constituyó un imaginario para el edificio lo hizo porque narraba justamente esa misma situación existencial que en éste incidía;

La otra

Era el abandono de una posible *racionalidad*. Bill, no le veía utilidad porque la vía por la que el artista suizo abogaba, hablaba de una necesidad de

[109] El cubo metalico. Me parecen gratuitas las críticas. que incluso su extrañeza o ambigüedad de sentido, que podía ser significada bajo el poder de cierto supuesto hermetismo de la obra de arte moderna. Así la forma edificio no se puede monopolizar, como la forma silla, la reescritura en libertad, permite también la evolución del concepto; es un recurso de todos; es inevitable el poder manifestarla de diversas maneras; es democrático. Sobre todo porque a diferencia de la silla, que no discute la universalidad del acto de sentarse ni subvierte el tipo básico, el, edificio si discute el habitar, subvierte el tipo.
Gombrich: Algunas personas se atraen por lo que comprenden con facilidad y se emocionan profundamente, cuando comprendemos lenguajes y procedimientos, podemos hasta preferir aquello que nos atrae menos, o son menos notorios. Los que admiran la destreza en el realismo, expresar más con menos recursos, «Rembrandt fue tan mago que nos dio la sensación de la pie rugosa de un elefante con sólo unas cuantas líneas de su carboncillo.» (p.68). nuestra repugnancia por despojarnos de costumbres y prejuicios y como el artista, «ver el mundo con un nuevo mirar» como olvidando lo que se ha oído de las cosas y como deben ser. El tema de la honradez y la sinceridad; de leer la obra de arte en su circunstancia; cada pincelada fue decidida. Lo inexplicable de la composición, la pulsión, la vibración la armonía, como al vestirnos, el estudio el boceto, donde no es importante el detalle sino la mejor configuración. La intuición. La imposibilidad de dictar normas. No quiere decir que toda obra es buena «Si no a otra finalidad, tales discusiones nos llevan a contemplar los cuadros y, cuanto más lo hacemos así, más cosas advertimos en ellos que anteriormente se nos habían pasado por alto.» (p.78). «Es infinitamente mejor no saber nada acerca del arte que poseer esa especie de conocimiento a medias propio del esnob.» una manera de ver las peculiaridades de la obra de arte. En si mismas, la intención de verlas, como esteban cuando gozó del nuevo edificio. lo cual es muy difícil.

racionalización; Y era aquella también, de los «productos» arquitectónicos que se proponían expresar su realidad constructiva como uso de la razón como un modo de conocimiento fundado en «explicar la realidad» sin necesariamente «recurrir a la experiencia» (pp.45-46); es decir, en un uso de la abstracción que consistía en extraer o separar un «contenido psicológico» esencial de la realidad, vinculado a «cierta actitud vital», para «intensificar» su conocimiento mediante la «tensión hacia lo universal» (p.15).

En sincronía como expresaba Bill, con «una fuga de Bach», que no tiene sus fundamentos «en la imitación de la naturaleza, sino que constituye la pura creación espiritual del tema, que transformado y elevado mediante una elaboración planificada, regular y llena de imaginación, origina la consumada impresión de un desarrollo tonal en el tiempo y el espacio propio de la música» (2004, ¿Estructura como arte? ¿Arte como estructura?). Los «espacios propios» de cada disciplina; era el entendido de un mundo «continuo» en el que cada disciplina ha fijado los límites de una inteligencia propia, los ha fijado a su vez respecto a una inteligencia común que les permite el tránsito incontaminado entre ellas, esto es: en continuidad respecto a manifiestos que ya habían sido propuestos en el ámbito del arte a principios del siglo veinte; como aquel en el que Theo Van Doesburg, gran crítico del abstraccionismo figurativo, habría declarado que una pintura que careciese de una «construcción arquitectónica» —que como una *arquitectura*, en tanto suma de partes cocretas dadas por un fin que se consuma en si misma, constituyese una estructura visual que como una realidad, no representase ni simbolizase— no tendría ninguna «razón de existir». Era el paso siguiente en el desarrollo de la denominada pintura «abstracta»; cuyo producto, presentado sin cualidades virtuales ni ilusionismos, debía denominarse más certeramente pintura «concreta».[110] siendo la pintura producto de combinar las posibilidades de los materiales que sólo a la pintura parecen corresponder, «del color, de la forma, del espacio, de la luz, del movimiento» (Bill, 2004, Diseño concreto, p. 257), siendo una escultura el producto de combinar en una «estructura» unas unidades de espacio y sus elementos delimitantes, o una arquitectura, la escritura de un texto técnico que se sigue desarrollando siempre ya sea en la variante de una vivienda, una escuela o una fábrica.

Era la detección de la «estructura» lógica, de unos «utensilios ópticos y espirituales» de validez eterna capaces de hablar directamente a la sensibilidad del observador (2004, Diseño concreto. p.255). «visualizar» a la vez esos artefactos concretos, que en su concepción y construcción habrían surgido «por sus propios medios y leyes sin necesidad de haberlos deducido ni tomado prestados de fenómenos naturales exteriores» (2004, ¿Estructura como arte? ¿Arte como estructura?), como la expresión de un orden o principio de animación subyacente al que, dada la naturaleza de los límites de cada soporte disciplinar, reconocía como una «estructura», que aunque de origen matemático, más que en

[110] En *Hacia una construcción colectiva* de 1924, escrito junto a Cornelis van Eesteren,

aplicar directamente las matemáticas al arte, pudiendo incluso apenas servirse «de lo que habitualmente se entiende por matemática exacta», consistía en aplicar «a la figuración de ritmos y relaciones», unos «pensamientos lógicos» (Bill, 1949, p.260) para «construir una realidad con el mismo grado de especificidad y rigor metodológico» (2001 Crispiani, p.57).[111]*A esto llamó lo concreto.*

Poema concreto

qué es

El poema concreto pertenece a esa proliferación de estilos poéticos visuales de mediados del siglo veinte, el poema visual o el poema objeto; que cabe sintetizar con el «adjetivo de *internacional*», cuyos encuentros, exposiciones, revistas y antologías, remiten a un contexto «translingüístico y nómada que constituye una vocación común» (Esteban Pujals). En la época de un arte concreto, Max Bense describìa la poesía concreta deciendo que, si «lo concreto no es nada sino sí mismo, y todo arte que sea concreto usa su materia funcional y no simbólicamente»; entonces, en un texto *concreto*, el elemento primordial es la palabra, pero «tomada como una palabra» y nada más. En el poema *Silencio*, Eugen Gomringer —poeta suizo nacido en Bolivia quien junto al brasileño Décio Pignatari llamaron poesía concreta o concretismo a este movimiento hacia 1956— hace un uso tal de la palabra silencio. Normalmente, se lee en el cuerpo de un texto discursivo como parte de una disertación sobre algo en función de lo cual encarna un significado, vago o preciso; como por ejemplo en «*…y él anduvo hacia atrás, hacia el silencio*»[19] (Neruda, 1959), es decir: hacia la soledad, hacia la sobriedad, hacia el letargo; hacia todo eso o hacia nada en absoluto. La palabra, en todo caso, viene a ser el puente de unas ideas. Incluso, si la palabra se presentase escrita en soledad, le parecería a quien la lea aún estar siendo pronunciada por alguien, que pide quietud o que medita sobre el hecho mismo del silencio; estará provista aún de un contexto de significación. El elemento constructivo primordial del poema concreto, son las palabras sueltas, pero no siendo pronuncadas; sino transformadas en «unidades verbales, vocales y

[111] …el misterio de la problemática matemática, lo inefable del espacio, la lejanía o proximidad de la infinitud; un espacio que empieza por un lado y termina transformado por el otro, que a su vez es el mismo; la delimitación sin límites fijos, la diversidad que, sin embargo, forma una unidad; la uniformidad que se modifica por la sola presencia de un punto de fuerza; las vibraciones y superposiciones de partículas cromáticas colindantes; el campo de fuerzas compuesto por múltiples variables; las paralelas que se encuentran y la infinitud que vuelve a sí misma como presencia; y al lado, de nuevo el cuadrado en toda su solidez; la recta que no es turbada por ninguna relatividad, y la curva que en cada uno de sus puntos forma una recta, todos estos fenómenos, que aparentemente no tienen nada que ver con las necesidades cotidianas del hombre, son, sin embargo, de la mayor trascendencia en el momento de convertirse en arte. Estas fuerzas que manejamos son el fundamento sobre el que descansa todo orden humano (Bill, M., El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo, 1949, p. 261.)

[19] Neruda, Pablo, Oda al piano. En su: *Navegaciones y regresos*, Buenos Aires, Sudamericana S. A., 2003, p. 93.

visuales autónomas», cada una «tomada como forma de pensamiento y utilizada en cada una de sus posibilidades concretas» (Best). Lo que se logra, de agrupar en un ensamblaje puramente material, las palabras que flotan rectas o inclinadas, en una suerte de ideograma que establezca una armonía lógica, visual o gráfica entre ellas expresando la reciprocidad de cada *parte* respecto al *todo*; que puede ser percibido visualmente como un *todo* o en sus *partes*;

El tipo mas simple de estas configuraciones es una forma de racimo que se llamo «constelacion»; En la matriz silencio, las palabras no se refieren a una pronunciación sobre un silencio en particular, sino al silencio presente que ellas mismas forman en e centro; el poema pretendía pasar a ser, al menos en los argumentos de su autor, una realidad 'en sí', atemporal, meditativa. «La *constelación* —decia Bense— es una estructura y al mismo tiempo un área de juego de dimensiones preestablecidas», que «es memorable y se fija en la mente como una pintura». Es una invitación, mantiene al lector desplazándose indefinidamente hacia atrás y hacia delante de una idea a otra. Pasa a contar la pagina en blanco; como material; el silencio crea espacio, un espacio acústico que hace a las palabras aisladas reverberar de una forma percusiva, creando la sensación de una casa vacía. Estructuras meditativas que parece no deber ser leído en voz alta, debe en cambio, ser habitado. El acto de la lectura disipa visualmente los límites espaciales y entonces se crea un sonido en la propia mente del lector; por ello las palabras usadas de ese modo «representan una esfera de comunicación verbal, vocal y visual —el objeto lingüístico tridimensional» (Best) [18] Al ser el sentido y la estructura formal idéntica cosa, «modelos singulares estructuralmente orientados», «en los que el contenido de significación y la estructura son idénticos; en que la realidad del texto —por así decir— reposa en la estructura» (Best), situándolo, al menos en primera instancia, libre de su ámbito cultural, su época o su autor; siendo, al menos en primera instancia, una manifestación y no una representación. El poema concreto «es una realidad en sí misma y no un discurso sobre algo» (Bense, 1965).[17] En teoría, este poema podía trasladarse a cualquier contexto y continuar siendo el mismo.

«A pesar de la enorme variabilidad aparente de la poesía concreta, que parecería constituir un obstáculo insalvable para elaborar tipologías y describir intencionalidades, puede decirse que son solo tres las situaciones planteadas en el intento de interpretarla. La primera de estas situaciones aparece caracterizada por la transparencia semántica del texto de tipo tautológico (el poema que *hace* lo que dice: «mira cómo crezco», «esta frase consta de seis palabras», —el silencio real creado por ls palabras silencio—), en el que la autorreferencialidad aspira a *agotar* la funcionalidad denotativa de los elementos lingüísticos, reduciendo así el poema a su presencia tipográfica sobre la página. En el extremo opuesto, una segunda situación corresponde al texto plenamente ilegible, ya resulte esta

[18] Ibíd.

[17] Bense, Max, Concrete Poetry, *Ubuweb,* 1965 [Fecha de consulta: 10 de Noviembre de 2005]. Disponible en: <http://www.ubu.com/papers/bense01.html>.

ilegibilidad del hecho de que los grafemas del poema no lleguen a articularse en unidades léxicas, ya suceda por la ausencia de elementos necesarios para la lectura o por la presencia de elementos que la obstaculicen»,«agotar o neutralizar el comportamiento verbal del poema para que prevalezca la visualidad *pura* a la que el poeta concreto aspira y cuya fruición, desde su perspectiva, el medio lingüístico impide», «Representan la tercera situación todos aquellos poemas concretos consistentes en una o más unidades léxicas, para cuya articulación se intenta sugerir algún tipo de *motivación* semántica mediante la disposición tipográfica sobre la página» (Esteban Pujals).

Objetivo

En un ámbito constructivo, los poetas concretistas de los años cincuenta, en Europa y Latinoamérica, concordaron en adoptar estas formas del concretismo, que al igual que otras vanguardias, eliminando metáforas, figuras y toda articulación convencional del lenguaje discursivo que pudiese avalar una interpretación simbólica, no radicaba en que el observador, lector o usuario, recibiese un significado, sino en que pudiese realizar un «entendimiento de esa estructuración» (Best) que se le ponía en frente,[16] «renunciando a copiar la realidad empírica», frente a las incertidumbres de su época, buscaba un nivel cero que le permitiese convertirse en perentorio. El arte concreto, recuerda Eugene Gomringer, «estaba imbuido de la idea de que la época de posguerra debía configurarse cultural, política y socialmente en forma universal y global. (…) La poesía concreta —afirmaba— rechazó terminantemente el lastre legado de las generaciones anteriores, el excesivo subjetivismo en la literatura. Abogaba por un espíritu lingüístico lúdico que pudieran compartir un gran número de lenguas, pero que se conjugara en una nueva estética, en una nueva comprensión de la comunicación lingüística».[21] Así que por su parte, los poetas, buscando esa suerte de internacionalización basada en la objetivación extrema del lenguaje, «proclama la insuficiencia del medio verbal y anuncia su voluntad de abandonarlo para acceder a una visualidad escrita concebida como más pura, más libre, más real o en cualquier caso preferible», «el poema concreto anula, destruye, abole sus elementos constitutivos, congelando, monumentalizando este momento de abandono del lenguaje» (Pujals), Buscando una esencia de su aspecto comunicacional, una vuelta a sus rudimentos; dieron curso a esto, con el propósito de constituir ese lenguaje, de estudiar lo concreto del lenguaje, o de crear una forma comunicativa nueva a partir del propio lenguaje que, sin estar «sujeta a las reglas de la gramática y la sintaxis» (Best), sin formar oraciones, narra o expresar un sentido circunstancial al resto de un texto. El lector no tenía que entender o descifrar el poema; ante una realidad incontrovertible de una

[16] Best, Otto, *Diccionario de conceptos literarios,* Frankfurt, Fischer-Verlag, 1991, p. 270.

[21] Fragmento de un texto escrito por Eugene Gomringer en 1991 citado por el poeta brasileño Philadelpho Menezes en un articulo titulado *Eugene Gomringer. De la poesía concreta a la poesía visual*. aparecido en algunas fuentes ya no disponibles en internet.

construcción singular que extraía, mediante artilugio, los sentidos absolutos de las palabras, era llamado simplemente a jugar y reflexionar al reconocer su identidad. «Minimizando y fragmentando el material tipográfico, sometiéndolo a grados de disfuncionalidad en tanto que escritura de la lengua», «aspiraba a hacer perceptible la *materialidad* del texto en el sentido de una *textura* escrita paradójicamente libre de códigos, en la que autor y lector podían encontrarse más allá del hábito y del aprendizaje» (Pujals). Va por una visualidad presente, inmediata, directamente accesible, en lo que en general «manifiesta su envidia de la pintura» (Pujals), e implementa una «búsqueda consciente de una incomunicación referencial paralela a la existente en la pintura».[12]

Su comunicatividad e internacionalización, se basa en que ilusoriamente sustituye al poeta virtuoso, que conjura significados sublimes con las palabras, por un operador que manipula materiales como cualquiera, con cierto ingenio, podría manipular; democrática, pero son virtuosos.
Esta forma de comunicación que desafiaba del lenguaje discursivo convencional, que lo desviaba del uso cotidiano situándose más allá de él, es un formalismo y un antirrealismo.

«Espaciando, dispersando, reordenando, tachando, superponiendo sus frases, sus palabras, sus letras, el poeta neutralizaba el código lingüístico y abría un espacio visual de la *lectura* que escapaba a la mediación de la norma; con ello el poeta efectuaba una devolución de la poesía a un ámbito abierto de comunicación espontánea, un espacio perdido para la Humanidad desde el desarrollo de la doble articulación del lenguaje» (Esteban Pujals).

Las palabras no eran partes diseñadas, sino reales hacían del poema una estructura como un *collage;* contemplativa, no ética o espiritual; a diferencia del fondo enigmático de la pintura concreta, la pagina cobra realidad como sí misma; sobreentendida como soporte en la lectura convencional; como un ensamblaje, es cosa real que se presentaba tal como le corresponde ser en la cotidianidad.

Pretendía alejarse del uso instrumental de la escritura, para acercarse a una supuesta espontaneidad suya; un estado imaginable sólo en la consciencia plena del lenguaje escrito como sistema abstracto; como naturaleza.

Origen

No se podría sostener, que la poesía concreta descienda de alguna tradición literaria; es en cambio del pensamiento moderno como bloque, amalgamado en gran medida por la pintura y la arquitectura, de lo que fue cabal manifestación.

[12] Ibíd.

Pero adeuda a la modernidad literaria. Una de sus fuentes literarias; sobre todo respecto al acto de reducción de autor a *operador*, que el artífice del poema concreto lleva al extremo, tiene su orígen en la que es fuente formal de la poesía contemporánea en geneal, la obra de Stephane Mallarmé. José Ortega y Gasset escribió en 1925, que «Mallarmé fue el primer hombre del siglo pasado que quiso ser poeta. Como él mismo dice, «'rehusó los materiales naturales' y compuso pequeños objetos líricos, diferentes de la fauna y la flora humanas. Esta poesía no necesita ser 'sentida', porque, como no hay en ella nada humano, no hay en ella nada patético. Si se habla de una mujer es de la mujer ninguna, y si suena una hora es 'la hora ausente del cuadrante'. A fuerza de negaciones, el verso de Mallarmé anula toda resonancia vital y nos presenta figuras tan extraterrestres que el mero contemplarlas es ya sumo placer. ¿Qué puede hacer entre esas fisonomías el pobre rostro del hombre que oficia de poeta? Sólo una cosa: desaparecer, volatizarse y quedar convertido en una pura voz anónima que sostiene en el aire las palabras».[10]

«Es un síntoma de pulcritud mental querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas —escribía Ortega como explicándose la naturaleza de este nuevo objeto. Vida es una cosa, poesía es otra. No las mezclemos. El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de este es vivir su itinerario humano; la misión de aquel es inventar lo que no existe».[14]

la poesía de Mallarmé y su silencio deliberado, según Roland Barthes, representaba «ese precario momento de la historia en el que el lenguaje literario persiste sólo, si acaso, para declamar la necesidad de su muerte»,[15] y esta «despersonalización de la creación literaria a partir de la idea de que la palabra es forma y el autor 'operador', combinador de elementos (...) lleva lejos el concepto tradicional de autor»;[11]

De este modo, no sólo «algo de los poemas con dibujos y textos libres de Mallarmé y Apollinaire, que los futuristas y dadaístas siguieron, coincidía y se expandía en los artistas de la poesía concreta»[20] de mediados del siglo veinte; este 'algo' empalmaba y se nivelaba con las tendencias más estructurales del arte abstracto

---

10 Ortega y Gasset, José, La deshumanización del arte. En: *José Ortega y Gasset, Obras selectas*, Madrid, Espasa Calpe, S. A., 2000, pp. 431-432.

14 Ortega y Gasset, J., Arte artístico. En: *José Ortega y Gasset, Obras selectas*, Madrid, Espasa Calpe, S. A., 2000, pp. 411.

15 Barthes, R., *Writing Degree Zero*, New York, The Noonday Press, 1993, pp. 75-76.

11 De Cózar, Rafael, *Poesía e Imagen. Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a.c. hasta el siglo XX*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991. [Fecha de consulta: 10 de Enero de 2006]. Disponible en: <http://boek861.com/lib_cozar/p3_c2.htm>.

20 Según varias fuentes, como la que se cita a continuación: "el termino 'poesía concreta' emergió en 1953 en un manifiesto del artista sueco Öyvind Fahlström. En 1954 Eugen Gomringer definió y describió la poesía concreta en su manifiesto *Vom Vers zur Konstellationen* (Del verso a la constelación) sin usar el término. Lo usó por primera vez en 1956, luego de lo cual se reunió con representantes del grupo brasileño Noigandres en la *Ulm Hochschule*. Gomringer prefiere referirse a un ensayo muy anterior de Ernesto Francisco Fenollosa (1853-1908), *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, publicado por Ezra Pound en *The Little Review* en 1919, en el cual 'poesía concreta' había sido mencionado". Dencker, Klaus Peter, From Concrete to Visual Poetry, with a Glance into the Electronic Future*, Kaldron On Line*, 2000 [Fecha de consulta: 16 de Octubre de 2005]. Disponible en: <http://www.thing.net/~grist/l&d/dencker/denckere.htm>.

y la arquitectura moderna de modo tal, que estaría implicado en toda forma posterior no mimética de pensar el objeto.

Una descripción hecha en 1965 por Max Bense, en la que la poesía concreta se explica, optimista y certeramente, de la siguiente manera: «Restricción, en el buen sentido —concentración y simplificación— es la verdadera esencia de la poesía. De esto tendríamos quizá que concluir que el lenguaje de hoy debe tener ciertas cosas en común con la poesía y que se deben sostener la una a la otra tanto en forma como en sustancia. En el curso de la vida diaria, esta relación pasa frecuentemente inadvertida. Titulares, eslóganes, grupos de sonidos y letras generan formas que podrían ser modelos para una poesía que aguarda por ser llevada a un uso significativo. El objetivo de la nueva poesía sería así, el devolverle su función orgánica en la sociedad»

«En *El grado cero de la escritura*, Roland Barthes se refería a Mallarmé como una especie de Hamlet de la escritura, cuya obra «expresa cabalmente ese momento de la Historia en el que el lenguaje literario se conserva únicamente para cantar mejor su necesidad de morir» [2]. Heredero del arte de Mallarmé, que presenta la estructura del suicidio, aunque confiando en una resurrección que Mallarmé jamás contempló»(Esteban Pujals).

«En esta misma dirección habían apuntado ya tanto la obra de Mallarmé, en especial su último y deslumbrante poema, *Un coup de dés* (1897), como ciertas manifestaciones poéticas del cubismo parisino, del cubofuturismo y del constructivismo soviético en los decenios de 1910 y 1920. La crítica de la representación, en la que había estado implicada la producción plástica más innovadora de los tres primeros decenios del siglo, y las obras de músicos como Webern, Boulez y Stockhausen constituían también fuentes de inspiración para el grupo de jóvenes brasileños, así como las propuestas contemporáneas de la teoría de la comunicación, los escritos de Marshall McLuhan y los recientes desarrollos de la lingüística estructural».(Esteban Pujals)

Análisis

Pero con el transcurrir del tiempo, los propios creadores de estos poemas sostuvieron que estos planes de la poesía concreta de ser «simple, entendible, comunicativa, esencial y exacta, no fueron satisfactoriamente alcanzados».[30] El ejercicio de síntesis y la gran capacidad de abstracción que demandaba del lector, y ese cierto estilo que debía poseer la hicieron apática respecto al contexto cambiante y heterogéneo al que gradualmente se iba viendo expuesta. Se convirtió a la larga en la construcción mecánica de sintagmas fundados en los adjetivos y sustantivos del movimiento moderno. Su forma, diferente a lo que normalmente se entendía por 'poema', hizo más intrigantes aspectos que quedaban sobreentendidos en un poema convencional, como la repetición

[30] Dencker, K. P., op. cit.

maquinal de palabras o, sencillamente, el tipo de letra. Al interferir deliberadamente con la forma de lectura continua, daba la impresión de ser un objeto misterioso, simbólico, que se devela sólo leyéndolo con extrema atención; y este malentendido logró, en lugar de favorecer, interrumpir los principios fundamentales de la comunicación. «Hermetismo en lugar de comunicación fue el resultado. Quizá la poesía concreta no era nada más que eso: una forma artística que en el mejor de los casos tuvo un carácter representacional».[31]

No es con el poema concreto silencio, que se desarme el «poema» la forma cultural poema, no revierte el proceso del poema, crea un nuevo objeto en que aparecer un proceso revertido, bajo la excusa del poema.

Por emular eslóganes corporativos como alguna vez sugirió Gomringer,[32] el poema «directa e incuestionablemente se refiere al intercambio capitalista»,[33] mientras simultáneamente puede decirse todo lo contrario: que se trata de una forma ociosa no 'consumible' en términos de eficiencia comercial que se transforma en un morboso exceso agradable de contemplar y que depende, no de la referencia al autor o al significado de lo escrito, sino al derroche implicado en la repetición histérica de la palabra, al atentado perpetrado a maquinas que, en condiciones normales, escupen sólo documentos correctos y legibles.

Como señala Derek Beaulieu, escritor y poeta canadiense, en un ensayo sobre las posibilidades de la poesía concreta en la actualidad:

> «la tinta, como el liquido amorfo en el que la palabra y la letra moldean un significado visible, es presentada para estar a la orden de una poderosa fuerza anti-semántica: quizás la 'inconciencia' lingüística 'instintiva' reprimida en la escritura» Estos textos son la documentación del exceso y el derroche producido por un uso no señalado para las máquinas de negocios. La documentación de este exceso libidinal, de este desperdicio, categoriza «la letra no como fonema sino como tinta, y recalca insistentemente esa materialidad». Usando las máquinas para un propósito insólito, el 'sin sentido' decanta así en la creación de documentos 'significativos'. [34]

---

31 Ibíd.

32 Gomringer escribió: "...titulares, eslóganes, grupos de sonidos y letras sugieren formas que podrían ser modelos de una nueva poesía que sólo espera a ser investida de un uso significativo (...) de modo que el nuevo poema sea simple y pueda ser percibido visualmente como una totalidad tanto como desde sus partes". Gomringer, Eugene, From line to constellation (Concrete Poetry: A World View, Indiana University Press, 1968). En: *Ubuweb,* 1954 [Fecha de consulta: 10 de Noviembre de 2005]. Disponible en: <http://www.ubu.com/papers/gomringer01.html>.

33 Beaulieu, Derek, 'An afterword after words: notes toward a concrete poetry', *Ubuweb,* 2005 [Fecha de consulta: 10 de Noviembre de 2005]. Disponible en: <http://www.ubu.com/papers/beaulieu_concrete_ commentary.pdf>.

34 Agrega Beaulieu: "Opuesta al limpio concretismo moderno, la poesía concreta contemporánea se distancia del lenguaje universal de la publicidad y el eslogan. Intenta interrumpir activamente el lenguaje hacedor del valor capitalista mediante el desensamble y reensamble de la marca y del grafema. La poesía concreta como un mapa ininteligible es siempre un sistema imposibilitado para la articulación, atrapado en la disyuntiva de la creación de significado". Esto expresa, desde luego, las propias intenciones de Beaulieu de argumentar una poesía concreta actual basada en el significado material como ruptura en la continuidad de los significados pragmáticos. En este esquema de Beaulieu, el poema de Gomringer, de algún modo, presentaría estas cualidades por 'sí mismo' independientemente a las intenciones de su autor; el poema 'silencio', con el paso del

La metáfora arquitectónica

Antônio Sérgio Bessa señala y argumenta en un texto de 1997, que tras estas motivaciones, compartidas plenamente por la primera poesía concreta Brasileña representada eminentemente por el grupo Noigandres —formado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari—, yacía una rigurosa metáfora arquitectónica a la que esa nueva comprensión de la comunicación le debería, cuando menos, el motivo de su inspiración.

Potenciada por eventos previos como el plan para Río de Le Corbusier, pero mayormente por el impacto que causó la construcción de Brasilia en los cincuenta, la identificación de la poesía concreta con la arquitectura moderna fue, según Bessa, a tal punto simbiótica que todo el movimiento concretista en Brasil quedó obsoleto una vez se hubo agotado el léxico de la arquitectura moderna, situación paralela a lo ocurrido en Europa al quedar exhaustas las cruzadas de Bauhaus, DeStijl o la Escuela de Ulm. Bessa afirma que además del hecho de que «el concepto de 'concreto' fue tomado en su sentido arquitectónico: un material estructural de 'infinitas posibilidades expresivas'»,[22] la poesía Brasileña también compartía con la arquitectura moderna ideas más generales que iban «desde las amplias preocupaciones sociales en conceptos como utopía, utilitarismo y saneamiento, hasta asuntos técnicos y estilísticos que involucran estructura, módulos, forma y repetición».[23]

El 'Plan Piloto para la Poesía Concreta', manifiesto del grupo publicado en 1958, define el poema como un producto u objeto útil. Esto, según Bessa, se vincula directamente con un anterior articulo publicado por el propio Pignatari sobre la relación entre forma y función, en el que el asunto trasciende de lo meramente arquitectónico para abarcar la idea de forma y de objeto en sentido general, es decir, como condición obligada de todo diseño que se considere un producto de consumo; como condición obligada en fin de lo moderno. En este escrito, la 'hermosa máquina inútil' de Picabia y la preponderancia de su plasticidad figurativa señalaba un camino erróneo cuando se le comparaba con la 'hermosa máquina útil' de la arquitectura moderna y su propensión a la economía y la funcionalidad. Al poco tiempo de publicado el artículo en cuestión, aparecería el 'Plan Piloto' que, escrito en un lenguaje sucinto y ahorrativo, reiteraría insistentemente en sus sentencias cómo aplicar esas mismas relaciones recíprocas entre forma, economía y utilidad al poema.

Tanto en el manifiesto como en los textos aislados de los miembros del grupo «la escritura llega a ser extremadamente económica, evitando elementos estilísticos redundantes y convenciones gramaticales. Se lee en el manifiesto

tiempo, se habría redimensionado a sí mismo. (Las dos citas entre comillas corresponden a traslados textuales que Beaulieu hace de un texto de Steve McCaffery sobre el poeta y pintor Bill Bissett). Ibid.

22 Bessa, Antônio Sérgio, Architecture Versus Sound in Concrete Poetry, *Ubuweb,* 1997 [Fecha de consulta: 10 de Noviembre de 2005]. Disponible en: <http://www.ubu.com/papers/bessa.html>.

23 Ibíd.

sentencias como la siguiente: 'la poesía concreta aspira a ser el último denominador común del lenguaje, debido a su tendencia a la 'sustantivación' y 'verbificación', por lo tanto a sus afinidades con los lenguajes 'sintéticos' cómo el chino».[24] Para Bessa estas afirmaciones implicaban, ante al excesivo ornamento del idioma portugués, no compatible con una aproximación concreta al lenguaje, una acometida similar a la de la arquitectura moderna sobre la antigua arquitectura ecléctica de Brasil.

De esta certeza participaba la escritura de un poema concreto en los años cincuenta, era concreto en el mismo sentido en que lo era un edificio al oponerse a lo ecléctico o una pintura ante lo figurativo, su forma provenía de un acuerdo tácito sobre lo que el objeto moderno en sentido amplio comprendía. Es más, puede decirse incluso que lo concreto sólo exacerbaba una cualidad presente en toda clase de objetos: utilitarios los unos, en los que forma, técnica y función formaban una unidad, o artísticos los otros, que destruyendo normas convencionales pretendían una comunicación más expedita.

Emergencia de lo concreto

«Entre estos dos ámbitos, el de una legibilidad percibida confusamente como opresiva y una visibilidad fetichizada en emancipación, la poesía concreta aparece históricamente como la expresión artística de una concepción presemiótica del lenguaje y del pensamiento que aspira a acceder directamente a una realidad más plena» (Esteban Pujals).

«los setenta el movimiento ya había agotado su potencial innovador y la excitación que lo había acompañado internacionalmente hasta entonces fue siendo sustituida desde mediados de la década por la indiferencia del público, la disolución paulatina de los grupos que habían constituido el movimiento y la desaparición de las revistas en las que muy principalmente consistía» (Esteban Pujals).

por lo tanto no elementos inventados sino recolectados de la realidad; encontrada ya hecha, y usada por sí misma, como un elemento con identidad individual y de significación absoluta; en un uso como material constructivo de cualidades arquitectónicas puestas como signos o manchas de tinta en la hoja, ese otro elemento que entra a jugar como espacio vacío entre las palabras; la hoja es real, pasa a importar. en ella, en el espacio vacío de la página en blanco, pueden como una *parte*.
«Importa recordar que es parte esencial de todo poema concreto la atribución a su propia visualidad de un valor que se pretende a un mismo tiempo estético y emancipatorio, un valor que transciende el horizonte verbal». «Y es al añadir este

[24] Ibíd.

suplemento gestual a los tres modos de comportamiento de lo lingüístico que caracterizan a la poesía concreta cuando se manifiesta la unidad intencional de las tres estrategias aparentemente dispares» (Esteban Pujals).

Lo que queda claro respecto a los poemas concretos estructurales de la década de los cincuenta es que se trataba de objetos que intentaron descubrir la inteligencia propia de la materia y que, antes de caer en el quietismo, prefirieron la acción drástica, aún a sabiendas de que podía ser incompleta, exagerada o más que dudosa.

Una última observación de Bessa encuentra similitudes entre el silencio literal de la poesía concreta, dado por los sectores dejados en blanco al rededor de las palabras, y el silencio literal de la arquitectura moderna señalado por el espacio vacío. Ambos silencios representarían una misma estrategia, la de hacer efectivas unas necesarias ausencias mediante una manipulación intencional eminentemente arquitectónica del espacio. Mark Wigley, cita Bessa, se refiere a este 'silencio estratégico', señalando que la arquitectura está «normalmente construida por ciertos silencios que 'constituyen' en lugar de interrumpir el discurso; silencios cuya activa violencia puede sólo ser encarada oblicuamente».[25] Habría pues en un poema concreto una utilización del silencio afín con la que implementaba la arquitectura moderna como determinación del espacio tiempo (fig.00).

La ausencia de un ladrillo en un muro de ladrillos genera un momentáneo «no muro».
La unidad formada por el espacio central y las palabras sueltas del poema 'silencio' de Eugene Gomringer ¿recogió a la larga más de lo que se suponía debía quedar contenido en su estructura?.
«Fue finalmente la publicación en 1967 de De la *grammatologie* de Derrida lo que desarticuló la posibilidad de esta autonomía del medio escrito, concebida por los poetas concretos como la apertura de un espacio estético de pura fruición visual desemiotizada, aunque en este sentido Derrida se limitaba a llevar hasta sus lógicas consecuencias la propuesta saussuriana de una ciencia semiológica. El célebre *il n'y a pas de hors-texte* extendía la semiosis (o la escritura, en el sentido expandido de Derrida) a todo lo existente, inteligible o sensible, y al propio sujeto, solo concebible en cuanto que instancia discursiva. La dimensión *material*, visible, de la escritura, la *presencia* de la forma gráfica, a la que los poetas concretos sacrificaban la verbalidad, resultaba ser tan ilusoria como la propia presencia *inmediata* de la pintura abstracta, una más de las formas fantásticas del logocentrismo. En lugar de constituir el ámbito de perceptibilidad inmediata regido por los valores positivos de la adecuación y de la semejanza, la visualidad

[25] Wigley, Mark, *The Architecture of Deconstruction, Derrida's Haunt*, Cambridge, The MIT Press, 1993, pp. 202-204.

se revelaba a su vez como un terreno de diferencia semiótica, de ausencia y mediación, y el poema concreto pasaba a redefinirse como un texto anfibio, híbrido, que se deslizaba entre los códigos correspondientes al menos a dos órdenes semióticos diferentes, aunque íntimamente imbricados.

Entre mediados del decenio de 1950 y mediados del de 1960 fueron muchos los poetas que llegaron a la comprensión de esta naturaleza diferencial o semiótica de la visualidad de la escritura. Entre los concretos, fueron los más extremos en sus estrategias de ilegibilidad los que antes llegaron a la conciencia de la semioticidad del material verbal incluso cuando se lo consideraba solo en cuanto que forma sensible. En el caso de Franz Mon, por ejemplo, quien desarrolló desde muy pronto una poética de la ilegibilidad extrema, resulta perceptible la intuición creciente de la relación inversa entre dos modos de la legibilidad. La investigación por parte de Claus Bremer de la *textura* de la página mecanografiada sugiere también una conciencia parecida, como la fascinación por el trazo caligráfico de poetas como Carlfriedrich Claus o Gerhard Rühm».

Produjo con el tiempo, en lugar de un silencio irrefutable, una controlada exacerbación incontrolable de su significado no caracterizada por sentidos contradictorios.

Pese a estar investido de nuevos significados, pese a que su espesor ha sido aumentado, este objeto literario sigue siendo el mismo que Gomringer diseñó en los años cincuenta, pero ha dejado de ser concreto al no poder atribuir su sentido a la configuración exclusiva entre palabras y página. Es concreto en otro sentido, de emergencia. ya no es el mismo objeto; que se ha emancipado de su autor y de su circunstancia manteniendo su individualidad, integrándose de diversas formas al entorno a medida que éste va cambiando. Si bien un objeto susceptible de adquirir más de un sentido o de mutar según la época en la que se enmarque no podría ser, en estricto rigor, concreto, admite sin embargo que la caducidad y el envejecimiento pueden ser uno de sus atributos; o visto de otro modo, que la búsqueda de lo concreto en el arte es un proceso en constante evolución.

Pero si bien es posible entender el poema como una burda anulación del sentido, también es posible sostener lo opuesto: que la complicidad entre palabra y papel esconde un misterioso mensaje que posee un sentido mucho más sofisticado. No es difícil predecir que aquellos que hoy se enfrenten por primera vez a esta estructura lírica de los años cincuenta leerán mensajes ocultos. El argumento de su autor, de que la matriz se refiere sólo a la ausencia central, parecerá escaso a la luz de la gravedad que la palabra 'silencio' ha adquirido en la situación contemporánea; fallará sin duda la estructura ideológica del poema, que no es capaz de soportar el peso de aquello en lo que la palabra 'silencio' se ha convertido, pero la estructura 'material' —los grafemas—, sí se mostrarán a la altura de las circunstancias. Curiosamente, el contexto actual de la palabra, sumado a su repetición maquinal en el cuerpo del poema, produce un efecto complejo, ajeno del todo a las expectativas de su autor.

Que la palabra 'silencio' ha pasado a describir situaciones complejas, se comprueba fácilmente en apreciaciones como la de Baudrillard según la cual el silencio, como acontecimiento, está prácticamente expulsado de la vida cotidiana en las ciudades, «expulsado de las pantallas, expulsado de la comunicación». Si «las imágenes mediáticas (y los textos mediáticos son como las imágenes) no callan jamás», si «imágenes y mensajes deben sucederse sin discontinuidad»;[35] y si ha de ser esa la situación contextual del poema, éste luce como un áspero sarcasmo. Se le puede interpretar como el discurso lineal de alguien que, en una suerte de autismo, repite la palabra sin cesar; monólogo que es interrumpido súbitamente por un espasmo o un tic, para luego ser retomado. Pero también puede dársele un sentido completamente diferente; como aquel en el que la matriz simboliza, 'poéticamente', un sistema de emisión continua de señales; un mecanismo de reimpresión que produce un sonido, un zumbido sistemático como el ruido de las máquinas multiplicadoras de imágenes y de palabras, el ruido de las impresoras de alta velocidad, de los scanners y las copiadoras; una tira de información continua que sufre una interrupción, un parpadeo en la emisión ruidosa de un mensaje representado, irónicamente, por la palabra 'silencio'. A la sombra de este argumento todo parecería concordar, porque:

> el silencio es precisamente este sincope en el circuito, esta ligera catástrofe, este lapsus que, en la televisión por ejemplo, se vuelve altamente significativo —ruptura cargada a la vez de angustia y de júbilo—, al sancionar que toda comunicación sólo es en el fondo un guión forzado, una ficción ininterrumpida que nos libera del vacío, el de la pantalla, pero también del de nuestra pantalla mental, cuyas imágenes acechamos con la misma fascinación.[36]

El silencio gráfico de la matriz-poema se relacionaría así con una interrupción no deseada en los sistemas de información que despierta, en quien la experimenta, la compulsión a llenarla. El poema se transforma en sátira; en el juego de adivinar 'qué palabra es la que falta'.

Véase, por ejemplo, el poema 'uma vez, uma vala' escrito en 1957 por Augusto de Campos:

> «El diseño del poema —escribe Bessa—, bien sea que rememore el patrón de un mosaico modernista o el de una escalera de caracol, mientras lo leemos nos hace descender en un abismo; abismo que es en sí el argumento del poema. Las palabras evocan el tiempo: 'una vez', el abismo: 'una zanja', la muerte: 'una bala', y la palabra: 'una voz', y su repetitiva estructura a la

[35] Baudrillard, Jean, *La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos*, trad. de Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1991, p. 13.

[36] Ibíd.

manera de módulos arquitectónicos, mantiene al lector desplazándose indefinidamente hacia atrás y hacia delante de una idea a otra. El silencio crea espacio, un espacio acústico que hace a las palabras aisladas reverberar de una forma percusiva, creando la sensación de una casa vacía. Este poema no debe ser leído en voz alta, debe en cambio, ser habitado. El acto de la lectura disipa visualmente los límites espaciales y entonces se crea un sonido en la propia mente del lector».[26]

uma vez
uma vala
uma foz
uma
vez uma bala
uma fala uma voz
uma foz uma vala
uma bala uma vez
uma voz
uma vala
uma vez

w w
d i
n n n
i d i d
w w

En este poema, escrito por Gomringer, tras la apariencia de desorden azaroso yace una estricta estructura dada por la separación estratégica de las letras. Separadas y repetidas evitan una dirección obligada de lectura, mientras la fuerza de atracción que aún conservan y su ubicación en estratos construye una lógica interna que favorece la lectura reflexiva o subjetiva. La intención de que el movimiento de los ojos emule ráfagas mientras construye de varias maneras, casi fortuitas, la secuencia 'w-i-n-d' (v-i-e-n-t-o), no pretende ser sólo un sagaz grafismo; la malla estructural oblicua de este poema es un rígido bastidor armado a compresión, si se considera que las letras son el elemento recopilado, o encarna una fuerza disgregadora que fractura los elementos a tracción, si se considera que las palabras lo son. Como se ve, si bien está vaciado de temáticas discursivas, el poema supone un espacio estructural de significado vacante; «la omisión de la sintaxis y la metáfora implican un nuevo rol activo del lector; debe él mismo volverse productivo, descubrir las constelaciones, determinar los múltiples

[26] Bessa, A. S., op. cit.

significados de las palabras, desarrollar su propia historia con el lenguaje material que le ha sido ofrecido».[28] Este poema puede representar, tanto un rígido vigamen a cuyo través fluye direccionado el viento, como un puñado de hojas que sin voluntad se diseminan ...el lector a fin de cuentas será quien lo estipule.

De manera análoga, un poema concreto rechazaba cualquier posibilidad de construcción en tormo a temas precisos, aunque no pueda asegurarse por otro lado que careciera del todo de un argumento de fondo pues, por muy elocuentes que las palabras se presentasen ¿de dónde surgirían si no los motivos para escribirlas, para vincularlas o simplemente para eliminar algunas en favor de la cohesión de otras? El poema concreto, como un edificio moderno, buscaba un método racional que se convirtiese en una 'forma de hacer', y esta ampliación de la eficacia, vista a la luz de la época, sólo podía nacer de lo aprendido en el terreno de lo individual, de la puesta a prueba en situaciones que entonces lucían plenamente concretas. La existencia concreta del poema como la existencia concreta de un edificio moderno no eran susceptibles de interpretación, todo lo contrario, era ese sueño de una racionalidad estoica e inamovible, técnica y éticamente ensamblada, lo que, desde el punto de vista de la ortodoxia moderna, garantizaría a cualquier artefacto una libertad real de aplicación. La vinculación vivencial a fin de cuentas sería asunto exclusivo del usuario pues la estructura se habría mostrado ya proclive a soportar el peso de varios temas o funciones sin llegar, literalmente, a desmoronarse.

Öyvind Fahlström,[12] pionero de la poesía concreta en su versión orgánica, halló en los métodos utilizados por el compositor francés un sólido referente. «Cuando uso la palabra 'concreto' —afirmaba— (...) tiene una más fuerte asociación con la música concreta que con el concretismo visual y su sentido escueto».[13] A través del estudio de los métodos y resultados de la música concreta, Fahlström comprendió el papel fundamental que habría de tener para un arte concreto, más que el elemento puro, el contacto directo con el material mixto absorbido y expulsado en esos eventos de intercambio entre personas y entornos. Una persona escuchaba la radio... a partir de esto el artista podía tomar el aparato, los sonidos que difundía y la intromisión en el espacio del radioescucha e interpretar esas tres instancias como formas maleables; podría 'amasarlas' para extirparles los significados dejando sólo el material. Este material podría luego ser ensamblado como un poema, una pintura, un collage o como todo eso simultáneamente. Este objeto haría las veces de un libro sin tema, lleno de palabras inconexas que remitirían a cualquier cosa; un libro cuyo tema es el libro

[28] Dencker, K., P., op. cit.

[12] Poeta, pintor y escritor de familia Sueca, nacido en Sao Paulo en 1928 y ciudadano sueco desde 1948, que entendía el arte concreto como la culminación, radical y politizada de un proceso iniciado a principios de los cincuenta, un proceso de análisis y entendimiento; un proceso de 'concretización'. Su manifiesto para la poesía concreta (Hipy Papy Bthuthdth Thuthda Bthuthdy, 1953), fue publicado en Suecia en 1954, convirtiéndolo en un pionero del movimiento.

[13] Fahlström, Öyvind, citado en Bessa, A., op. cit.

en sí, vacío de significado pero saturado de materialidad; una materialidad concreta.

Aunque el proceso de la música concreta comenzaba con un collage de ruidos hecho de manera muy sencilla, con trozos de cinta cortados con tijeras y pegados con cola, pasaba luego al empleo de medios electrónicos complejos con el fin de alterar las frecuencias de los ruidos y usarlos como material maleable. Este 'cinematógrafo de sonidos' le sugería a Fahlström una relación mucho más real con las cosas que la visión reticular del espacio poético derivado de la abstracción geométrica de la pintura o del *betón brut* de la arquitectura moderna. Alrededor de 1953, en su manifiesto para la poesía concreta, escribía:

> Siempre es una cuestión de hacer nuevas formas con el material y no ser dominado por él. Este principio fundamental de lo concreto fue más hermosamente ilustrado por la experiencia clave de Pierre Schaeffer durante su búsqueda de la música concreta. Grabó en cintas unos segundos de ruido de locomotoras, pero no contento con sólo unir un sonido a otro, aunque la conexión fuera inusual, extrajo un pequeño fragmento de ruido de locomotora y lo repitió con una variación de tono musical; entonces regresó de nuevo al primer sonido, luego al segundo, etc.[14]

Si bien desde los años cincuenta las intenciones de Fahlström en poesía no diferían mucho de las de los poetas estructurales, su trabajo con el material era radicalmente diferente. Aceptaba la idea de que las palabras eran símbolos pero no veía razón por la cual la poesía no pudiese ser experimentada sobre la base del lenguaje como material maleable.

> ¿Renunciar a la naturaleza precisa y estar satisfecho con ideas simples, más aún con simples palabras flotando sin contextos definidos? El riesgo es que la experiencia será menos eterna y menos conectada con nuestra humanidad, o llanamente será más vaga y más general; porque las palabras-símbolo eternamente válidas (si es que existen tales animales) se han desteñido de tanto restregarlas en la tabla de fregar.[15]

Lo concreto no era para él la proposición sólo de una estructura organizativa peculiar para unos símbolos inmutablemente connotados, sino la posibilidad de manipularlos, de torcerlos y modelarlos. Llevar la escritura a su puro valor material, gráfico o fónico significaba abrir la realidad significativa de la palabra, desmenuzando los morfemas, reagrupándolos dibujando trayectorias alternativas a través de la página y a través de bloques tipográficos que tendían a disolverse formando «paisajes textuales».[16]

> Sus poemas rara vez eran cortos, y cuando lo eran, la escritura era explayada y complicada, socavando frecuentemente la simplicidad del diseño. (…) Esta falta de rigor visual era lo opuesto a los poemas altamente 'tecnificados' del

---

[14] Fahlström, Öyvind, 'Manifesto for Concrete Poetry', *ubuweb*, 1952-1955, Trad. al inglés: Karen Loevgren y Mary Ellen Solt. [Fecha de consulta: 19 de Mayo de 2006]. Disponible en: <http://www.ubu.com/papers/ fahlstrom01.html>.

[15] Fahlström, Öyvind, 'Manifesto for Concrete Poetry', op. cit.

[16] Olsson, Jesper, op. cit.

> grupo Noigandres y la evidencia definitiva de su visión personal sobre el concretismo.[17]
>
> …un espacio grafico en el que la mirada del lector era liberada, tal como él mismo expresaba, en la misma forma en que se escudriña el arte abstracto (…) Sugería además un grupo de operaciones teóricas de 'amasado': el material lingüístico debía ser tratado —metafóricamente hablando— de una manera táctil; con diferentes formas de sustituciones, desplazamientos de sintaxis y palabras que desnaturalizaran el lenguaje exponiendo su materialidad.[18]
>
> Exprimir el material del lenguaje: eso es lo que puede ser denominado concreto —escribía Fahlström—, no exprimir la estructura total solamente: tan pronto como sea posible, empezar con los elementos más pequeños, letras y palabras. desordenar las letras en anagramas.[19]

Durante los sesenta, y emulando el 'cinematógrafo' de la música concreta, Fahlström creó su 'película muda' —como la llamaba— incorporando a la poesía las posibilidades de un nuevo medio como la radio, en ensambles que consistían en cortes sonoros de películas, programas de opinión, canciones populares u operas amalgamados mediante narrativas continuas y difundidos como una especie de collage radiofónico. Con la ayuda de la tecnología de grabación, expandía el espacio de la poesía uniendo, «en vez de cortes lingüísticos de textos concretos, los bordes deshilachados entre diferentes sistemas de medios técnicos».[20]

Todo esto no era sólo una reacción frente a la tecnificación, sino una constatación de que los materiales esenciales de cualquier arte —sus unidades mínimas— habían sido transformados, por las circunstancias de la época, en complicados nódulos de relación.[21] Paralelamente a los poetas modernistas, pero más seguro de que las palabras transportaban enmarañados significados cambiantes, Fahlström planteó así un concretismo menos rígido, que llevaría al campo de la poesía, la pintura y el *performance* esta teoría orgánica propuesta incipientemente en la música. En 1973 escribió al respecto:

> Como mucha gente, comencé a entender a finales de los sesenta que palabras como capitalismo, explotación, alienación, no eran meras ideas políticas o eslóganes, sino que representaban absurdas e inhumanas condiciones en el mundo (…) La poesía concreta era un instrumento para analizar nuestra

---

17 Bessa, A. S., op. cit.

18 Olsson, Jesper, op. cit.

19 Fahlström, Öyvind, 'Manifesto for Concrete Poetry', op. cit.

20 Olsson, Jesper, op. cit.

21 La complejidad material que podía llegar a tener una nota de piano, por ejemplo, ya la había demostrado John Cage en 1938. En su 'piano preparado' introducía entre las cuerdas tornillos, cáscara de nuez, gomas, pedazos de papel, pernos y otros objetos que disminuían la vibración de la cuerda alterando su homogeneidad, permitiéndole atacar el piano como un instrumento de percusión, produciendo sonidos opacos, sordos, brillantes, zumbantes, parecidos a los de campanas, gongs o tambores. Producía una experiencia que evitaba apelar a los ecos de un lenguaje en la memoria, pero que se armaba igualmente como un texto. El piano como medio técnico permitía a Cage manipular, 'amasar' el sonido generando la estructura compleja de un tema musical concreto, un collage y un poema al mismo tiempo.

> precaria condición humana, y el elemento humano había de ser trasladado al lenguaje mediante una relación orgánica con la realidad.[22]

El razonamiento de Fahlström era simple: si para intervenir, unir, ampliar y modificar unas partes que se presentaban cambiantes se usaban unos medios manuales y técnicos tomados de la realidad, el producto final expresaría directamente la incidencia de lo cotidiano; incidencia más 'concreta' que los conocimientos disciplinares que pudiesen entreverse en las obras. Los elementos podían ser moldeados como arcilla o deshilachados para entrelazarse unos con otros y aun permanecían reconocibles en el ensamble. La obra concreta orgánica era menos perfecta que su contraparte estructural; era una impureza, una mezcla, pero tal como aquella, era 'individual'; al estar hecha en un breve lapso de tiempo y no poseer la razón de lo lento y lo estructurado, compensaba rápidamente sus carencias con una abundancia de material que escurría entre los cuerpos duros de las otras cosas que, por convención, llevaban mucho más tiempo allí puestas. La obra concreta fluía entre las otras cosas 'tal como nosotros mismos lo hacemos todos los días'. Para Falhström:

> la gente, los animales y las máquinas estaban conectados los unos a los otros en diferentes constelaciones. Esas exploraciones involucraban en él una fascinación por las construcciones espaciales y las imágenes, y en general, por las superficies y los bordes entre los espacios internos y externos, entre los cuerpos humanos y sus alrededores. (…) El mapeo del cuerpo y sus bordes ampliaba el concepto estructural de 'línea', abarcando otras figuraciones como filo, límite, margen, junta, filtro o empalme.[23]

La realidad sucia del artefacto concreto, que distorsionaba palabras y frases torciendo el significante e insistiendo en su terca materialidad, no hacía sino amarrar los eventos cualesquiera de un día rutinario en la misma medida en que lectores y poetas estaban siempre amarrados a otros sistemas. En palabras de Fahlström:

> …el asunto crucial es que yo, como un artista, y que yo, como cualquier persona, en todo momento de nuestras vidas colisionamos con la absoluta dureza de las formas y que coordinamos nuestras posibilidades de variación de acuerdo a eso (…): estas forman pueden ser el límite entre Congo y Angola, los números del directorio telefónico o los botones de las chaquetas…[24]

Lo suizo y lo sucio: La poesía concreta en perspectiva
(Esteban Pujals)

En su soledad buscaron apoyo en lo internacional, la abstracción, «la posición de desarraigo en la que con respecto a sus tradiciones nacionales respectivas se situaban las propuestas poéticas visuales. En tanto que poéticas de ruptura, que

[22] Fahlström, Öyvind, *Öyvind Fahlström*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1982, pp 26-29.
[23] Olsson, Jesper, op. cit.
[24] Ibíd.

negaban no solo el verso y la rima a los que a ambos lados del Atlántico había regresado el discurso poético dominante de la posguerra, sino también la linealidad misma, y con ella la propia abstracción espacio-temporal característica del medio lingüístico, sus autores buscaban, en los contactos con otras propuestas semejantes y en la creación de un ámbito artístico internacional, la necesaria compensación a la soledad y al aislamiento a los que sus posicionamientos los abocaban» (Esteban Pujals).

Aunque hoy resulta visible que las propuestas protosituacionistas (secesiones repetidas del parisino movimiento letrista de Isidore Isou protagonizadas por Guy Debord y Gil Wolman), la de los accionistas vieneses (Artmann, Rühm, Bayer, Wiener) o la del sueco Öyvind Fahlström aparecieron de manera estrictamente contemporánea a la de los poetas concretos brasileños del grupo *noigandres* (quienes desde el inicio del movimiento estuvieron en contacto con el suizo Eugen Gomringer), fue la poesía concreta la que inicialmente se difundió internacionalmente con mayor eficacia. Así, los estilos *limpios*, emuladores del diseño gráfico de inspiración suiza, tuvieron en el período 1955-1968 una aceptabilidad a la que solo a partir de 1968 accedieron los estilos *sucios*, anarquizantes, de los accionistas vieneses y de los situacionistas francoitalianos, que habían producido piezas notables ya en la década de 1950 y que dominaron la expansión del fenómeno poético-visual desde Mayo de 1968 hasta la paulatina disolución del movimiento de expansión visual de la poesía hacia finales del decenio de 1970.

Es habitual referirse a 1955 como al año en el que fraguó la poética concreta. En este año tuvo lugar en Ulm una entrevista entre Décio Pignatari y el suizo Eugen Gomringer en la que ambos poetas pudieron intercambiar sus puntos de vista en relación con la escritura. Pignatari era uno de los tres miembros (los otros dos eran los hermanos Augusto y Haroldo de Campos) del grupo poético basado en Sao Paulo que se había dado a conocer en 1953 con el lanzamiento de la revista *noigandres*. Posteriormente el grupo asociado a esta revista incluiría también a Jose Lino Grünewald, a Ronaldo Azeredo, a Wlademir Dias Pino y a Ferreira Gullar; y, a partir de 1960, con la formación del equipo Invençao, a Pedro Xisto, a Edgard Braga, a Mario Chamie y a Cassiano Ricardo. El propio nombre de la revista, *noigandres*, sugería ya el interés de los miembros del grupo por la reflexión sobre la tradición poética moderna, especialmente en su vertiente angloamericana. «Noigandres» es una palabra provenzal de significado desconocido que aparece en el *Canto XX* de Ezra Pound, quien la toma de una *canzone* de Arnaut Daniel para sugerir la opacidad e interpretabilidad de la tradición. Además de invocar el nombre de Pound, cuya indagación del ideograma les interesaba especialmente, los miembros del grupo se veían en una genealogía de la que formaban parte James Joyce y Gertrude Stein, autores que

desde el segundo decenio del siglo habían creado modos de la escritura encaminados a realzar la materialidad del medio verbal.

A pesar de su heterogeneidad, la tendencia común visible en todas estas influencias es la orientación característica de toda la modernidad artística hacia los medios formales desde las últimas décadas del siglo XIX. Considerada en perspectiva, la poética concreta constituye una especificación tardía de esta tendencia general, que en la obra de muchos artistas plásticos terminó conduciendo a la abstracción no icónica en el segundo decenio del siglo XX. La adopción del adjetivo «concreto» con el que Theo van Doesburg había aspirado a corregir las confusiones a las que en su opinión se prestaba la designación del arte no figurativo como «abstracto», expresa con elocuencia el parentesco existente entre las intenciones de los poetas del decenio de 1950 y las de los artistas plásticos que en los años en torno a la Primera Guerra Mundial habían centrado su trabajo en la noción de una plasticidad no mimética, autónoma y autorreflexiva en tanto que enfocada en la investigación de sus materiales. Si en el trabajo de Kandinsky, uno de los primeros artistas que produjeron piezas pictóricas plenamente abstractas (o concretas, en el sentido de van Doesburg), esta metamorfosis de la actividad artística estuvo presidida por un discurso de elevación espiritual —como evidencian todos sus escritos sobre el arte y la forma—, el cambio de orientación en el trabajo de muchos artistas plásticos de los decenios de 1920, 1930 y 1940 tendió a expresarse en términos «materialistas» que declaraban la línea y el color como fines en sí mismos, el objetivo «esencial» de la pintura, del dibujo y del nuevo ámbito artístico surgido del período de entreguerras: el diseño gráfico. De manera parecida, en sus manifiestos y declaraciones programáticas, los poetas concretos siempre defendieron una noción no referencial del texto, que aspiraba a ser percibido *en sí mismo*.

La mención de Kandinsky, cuyos escritos sobre pintura presentan referencias constantes a la música, sugiere una perspectiva paradójica sobre las relaciones transartísticas que puede contribuir a aclarar algunos problemas que aparecen en la relación entre la teoría y la práctica de la poesía concreta. En el discurso crítico formalista que, continuando la reflexión de los propios pintores, desarrollaron en los decenios centrales del siglo XX autores como Alfred Barr, Michel Seuphor, Meyer Shapiro, Clement Greenberg o Michael Fried, el valor de cada arte, y muy especialmente el de la pintura moderna, se definía en relación con la investigación de la peculiar naturaleza de cada una de ellas, una *esencia* derivada de sus materiales, que la diferenciaba de las otras artes [1]. Sin embargo, resulta evidente que si la pintura llegó a la abstracción mediante una profunda transformación de sus materiales y de sus objetivos, fue el ejemplo de la música lo que hizo posible esta transformación, orientada por la aspiración de los pintores a la autonomía del único medio artístico no mimético que conocía la tradición occidental. Ello pone en entredicho el valor de la autonomía, ambiguamente constitutivo de la

nueva identidad autosuficiente de la pintura y al mismo tiempo signo de su deuda parasitaria con respecto a la música.

Algo parecido cabe decir de la relación de la poesía concreta con la tradición pictórica moderna; y en este sentido resulta necesario subrayar el modo en que los decenios centrales del siglo XX tendieron a conceptualizar el devenir del arte moderno como una progresión continua hacia la autonomía y la autorreflexividad. Es evidente que la metáfora de la vanguardia apoyó esta perspectiva, sugiriendo la noción de un único vector de direccionalidad en el que Kandinsky habría llegado *más allá* que Braque, quien a su vez habría protagonizado *un paso adelante* con respecto a Cézanne. Atrapados en esta lógica, los poetas concretos, convencidos de que en este movimiento se acercaban a la especificidad *esencial* de la escritura, procedieron a emular a la pintura en términos perfectamente análogos a los que habían presidido la emulación de la música por parte de los poetas y pintores en el período 1885-1925.

A lo largo de los años 1954 y 1955, los poetas del grupo *noigandres* produjeron sus primeros poemas concretos al tiempo que elaboraban una red de contactos con otros poetas, músicos y artistas latinoamericanos, europeos y estadounidenses que compartían aspectos de su perspectiva sobre la escritura. Estos contactos hicieron posible la «Exposiçao Nacional de Arte Concreta», que se inauguró en Sao Paulo en Diciembre de 1956 y que viajó a Río de Janeiro, donde se expuso durante el mes de enero de 1957. La exposición incluía cuadros, poemas ampliados en formato cartel y esculturas, y las piezas aparecieron reproducidas en el número 20 de la revista *ad: arquitetura e decoraçao*, que hizo las veces de catálogo de la muestra. La exposición fue reseñada en la prensa nacional, y la polémica que provocó determinó una invitación a los poetas concretos para colaborar en el suplemento dominical del *Jornal do Brasil*. Durante algo más de un año los miembros del grupo *noigandres* pudieron, no solo publicar su proyecto poético en un foro nacional, sino también situarlo en el contexto internacional de las propuestas plásticas, literarias y musicales de vanguardia que ellos mismos articulaban, construyendo genealogías y elaborando un ensamblaje ecléctico de teoría estética, poética, cibernética, teoría de la comunicación y semiótica que era transmitido directamente a los lectores del *Jornal do Brasil*. A menudo ello obligaba a traducir textos que no existían en portugués; esto y el modo en que presentaban su proyecto, como una síntesis de las tendencias más innovadoras del momento prebélico que se combinaba con los desarrollos más recientes de las artes y de la ciencia contemporánea, les proporcionó a los poetas concretos brasileños un aura de *niños prodigio*, empeñados en la empresa consistente en sacar al país del subdesarrollo y de la ignorancia. Es importante subrayar que en 1957 Décio Pignatari tenía 30 años y Haroldo y Augusto de Campos 28 y 26 respectivamente.

En relación con estos dos procedimientos, la estrategia consistente en forzar la apariencia visual de una motivación semántica para palabras y relaciones sugiere

una versión ambigua o dulcificada de la misma poética. Al mantener elementos lexicales reconocibles, *traducibles*, de una lengua específica, los textos correspondientes a este tercer tipo conservan cierta medida de una verbalidad cuya abolición constituiría, desde la perspectiva concreta, el primer objetivo de un arte verbal emancipado. Es solo después de la destrucción de una linealidad identificada con las cualidades negativas asociadas a la tradición de la escritura y al hábito de leer cuando será posible ejercer una práctica propiamente creativa o *liberada* de la escritura en el orden visual que de este modo se inaugura. Sin embargo, en tanto en cuanto estos elementos aparecen *visualmente* relacionados (como en los textos de los miembros del grupo *noigandres*) o semantizados (Gomringer, Garnier, Boso), el poema se acerca a la autorreferencialidad del texto tautológico; como en los poemas de Claus Bremer, se busca la *coincidencia* entre denotación lingüística y perceptibilidad visual, si bien se trata aquí de una identificación atenuada.

En tanto que representa la aspiración de sus autores a trascender un medio semiótico para acceder a otro concebido como no sujeto a la regulación de un código, la poesía concreta constituye un movimiento en las artes de la escritura análogo al que tuvo lugar en las artes plásticas hacia la abstracción y que lo emula. Este movimiento se vio acompañado, a menudo en la obra de los mismos poetas, por una indagación paralela de la materialidad sonora del medio verbal. La peculiar naturaleza de los materiales lingüísticos, mucho más resistentes a la abstracción que los materiales plásticos y sonoros, unida al hecho de que el movimiento concreto se desarrollase precisamente en los años álgidos del estructuralismo, determinaron la breve cronología de la poesía concreta propiamente dicha, pues hacia finales del decenio de 1960, cuando aparecieron las antologías más conocidas, la mayor parte de sus autores había evolucionado hacia otras poéticas. En este sentido, y aunque en algunos de sus practicantes haya llegado a instituir un estilo en apariencia clásico o destemporalizado, la poesía concreta constituye un punto de transición entre dos momentos de la comprensión del lenguaje. Esta naturaleza momentánea o liminar de la poesía concreta se manifiesta biográficamente en el trabajo de autores como el checo Jirí Kolár, para quien el momento concreto supuso un umbral entre su producción poética (1941-1959) y una producción plástica desarrollada desde comienzos del decenio de 1960. Sin llegar al abandono del medio verbal, otros autores, como Franz Mon, siguieron una doble evolución creativa como poetas y como artistas plásticos.

[1] Una síntesis representativa de esta actitud general aparece en las siguientes publicaciones: BARR , ALFRED: *Cubism and Abstract Art: An Introduction*, Nueva York: MOMA, 1936; GREENBER G,CLEMENT :«Avant-Garde and Kitsch», *Partisan Review 5* (otoño de 1939) pp. 34-49 (versión española: *Arte y cultura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp. 15-33); BARR , ALFRED: *What is Modern Painting?*Nueva York: MOMA, 1943; GREENBERG, CLEMENT :

«Towards a Newer Laokoön», *Partisan Review 4*(1940) pp. 296- 310; CARMEAN , ELIZABETH ANNE JR: *The Great Decade of American Abstraction*, Houston: Museum of Fine Arts, 1967; SHAPIRO , MEYER : «Picasso's Woman with a Fan», *Archaeology and the Humanities*, Mainz: Verlag Philip von Zabern, 1976, pp. 249-254 y KRAUSS , ROSALIND: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1985.

[2] *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires/México/Madrid, 1973, p. 77.

Música concreta

Recolectar y manipular ruidos reales con el auxilio de la ingeniería de sonido, en lugar de hacerlo con el legado musical de notaciones, composiciones y estilos.

Neoconcretismo

Posteriormente, el neoconcretismo, un movimiento básicamente brasileño, haciendo hincapié en esta diferencia, intentó escapar al reduccionismo del concretismo «luchando contra la esterilización de los lenguajes geométricos», renunciando a ver sus artefactos como los enseres espirituales de una sociedad racionalmente definida. Por el contrario, el movimiento exploró las posibilidades de emergencia de lo concreto a través de un tipo de artefacto dado abiertamente a especular ontológicamente con la forma. Estos artefactos, como sus predecesores, constituían estructuras por agrupación de partes, que procuraban ser experiencias en sí mismas y no representaciones. No había en ellos cosas o trozos de cosas reconocibles a las que claramente pudiese llamárseles ventana, mesa, vaso o libro; pero si unas partes individuales que, por ser intencionalmente genéricas, se permitían *hablarle* al observador de varios elementos de su vida cotidiana sin referirse a ninguno en particular; dejándolo atrapado en un juego de intuiciones figurativas, sugeridas a veces por una tosquedad similar a la de las cosas por él usadas, y otras, por ese parecido literal a varios objetos cotidianos simultáneamente. Un cuadro puede ser también una ventana, una caja, un armario o una vitrina, así como un armario puede ser a la vez un cuadro y una caja. Los artefactos neoconcretos no eran, ni pretendían ser, objetos trascendentes, sino simples incidentes ocurridos en la tridimensionalidad del espacio vivido, lugar donde todo, pese a sus naturalezas disímiles, puede finalmente combinarse para armar una eventualidad que no tiene porqué ser exclusivamente bidimensional, sonora o verbo-visual. Estas obras compartían así una marginalidad que coincidía «con una aproximación progresiva de algunos artistas a movimientos como el dadaísmo» (Brito, p. 64), además de grandes similitudes con los *collages* y *assemblages* de partes reales. La *parte*, parecía decir el artefacto neoconcretista, puede ser diseñada o no; a fin de cuentas, lo

crucial es la apertura que su ontología es capaz de experimentar al interior del ensamblaje, al reaccionar junto a las otras partes. En síntesis, la cualidad de un artefacto de mostrarse como un ensamblaje concreto, era independientemente a su complejidad; era un asunto concerniente a no articular sus partes, sino dejar que la simple proximidad estableciese el diálogo entre ellas.

las especulaciones con la forma en el *neoconcretismo*, abandonando ese idealismo racional se centraron la inclusión de cuestiones fuertemente ontológicas, sin situarse fuera de las narrativas de lo cotidiano, sino lo contrario, mostrando de qué material del mundo estaban hechos, retomaba objetos del Dadaísmo, en un sentido constructivista; un tipo de artefacto hecho de partes intencionalmente genéricas, que se permitía hablarle al observador de varios elementos de su vida cotidiana sin referirse a ninguno en particular. Al traspasar las fronteras disciplinares

Poética de lo concreto

Se ha poetizado sobre lo concreto; pero allí no es concreto, sino una forma poética más; un texto o narrativa.
Decía: la fenomenología se esfuerza por representar el fenómeno apelando directamente a la conciencia, sin ninguna teoría o categoría tomada de las ciencias naturales o de la psicología. La fenomenología significa además examinar el fenómeno de la conciencia en su propia dimensión consciente. Esto, usando los conceptos de Husserl, significa «la mirada pura» al fenómeno, o la «observación de su esencia». La fenomenología es una aproximación puramente teórica a la investigación en el sentido original de la palabra griega *theoria*, que significa precisamente «mirar a». La fenomenología de la arquitectura es entonces «mirar a» la arquitectura desde dentro de la conciencia, experimentándola a través de sensaciones arquitectónicas, y no del análisis de las proporciones físicas, las propiedades del edificio o el marco de referencia estilístico. (Pallasmaa). No es una vuelta a las cosas mismas, como sugiere la base propositiva de esta filosofía.
Cuando oí de la influencia de la fenomenología, se establecía la hipótesis; era usada en arquitectura esta relación, para establecer una conexión entre el cuerpo y el edificio, se admiten los ingredientes poéticos, pero se reconstituye la experiencia en el edificio, hacia el usuario; que puede reconstituirla; porque está dada en sí misma. En momento presente; no por significados; justamente porque por su singularidad, era dado usarlo como herramienta de relación que pasara sobre los significados sobreentendidos.

Baudrillard

Lo concreto es como lo neutro. Es el drama que le surge a un artefacto que pretende responder a las funciones que se le asignen pero que eso no impida que

tenga esa cualidad de no dejarse alterar en su sentido, de agotarse en sí mismo y transformarse, por ello, en un envase neutro propicio para la subjetividad.[112]

Venturi

El punto de inflexión entre el desmontaje conceptual de lo observado y la proposición de un método de ensamblaje, al modo de un manifiesto, quedó claramente registrado en el famoso boceto de los autores que, suponiendo ser la recomendación para un monumento, ilustraba un modesto edificio coronado por un enorme cartel en el que se leía: «*I am a monument*»; una imagen que marcó de alguna manera un origen y que representó una suerte de mítica «cabaña primitiva» para muchos arquitectos de las generaciones subsiguientes.

Es alejarse de rossi, Hegeliano,[113] para acercarse a venturi, realista: explora las posibilidades ontológicas, culturales; se ha basado en la vida; en el uso.
que en una forma de ensamblaje más auténtica con los tiempos, actuó como un desensamblador de los productos de la realidad, un observador de la complejidad de la arquitectura, un estudioso desde los edificios menos "arquitectónicos", y las prácticas especulativas de la arquitectura comercial, y la posibilidad de separar los aspectos simbólicos de un edificio de sus aspectos puramente pragmáticos, del componente de negocios, como partes individuales, en virtud de despojarlo de su idealismo como obra moderna, y unirlos discursivamente de una manera meramente yuxtapuesta en una nueva relación que preservase sus identidades—
Volver entonces a Rossi, Venturi, etc, el regionalismo, el uso de la referencia; estos coleccionistas de partes, o desensambladores de los productos de la realidad—; con la mimesis, con esos momentos de búsqueda de un lenguaje propiamente arquitectónico, con lo vernáculo, con su pasado y arquetipos, una referencia en la vida incluso incluyendo aquello de lo que se abomine, porque tiene ya un lugar en la memoria.

[112] Para Jean Baudrillard, lo neutro, como cualidad de un edificio, es aquello en lo que precisamente «el intercambio es posible…» (Baudrillard-Nouvel, 2001, p.110); y en un entorno en el que lo neutro no predomina, su aparición viene a constituir una forma radical de singularidad en la que es posible, sin embargo, establecer algún tipo de complicidad. «Has llegado a decir —expresaba Jean Nouvel a Baudrillard— que prefieres la complicidad a la complejidad. Me gusta mucho esa idea. Y creo que es una verdadera problemática de la arquitectura. Llegamos a hacer cosas de manera profunda solamente en la complicidad, y es quizás en esta complicidad como se llega a un cierto grado de complejidad, que además no es un objetivo en sí misma. Si esta complicidad se establece, eso significa que entre los seres no hay más que una simple comprensión, un sentido común, una ayuda». Es probable —agrega Nouvel— que «si queremos objetos singulares, nos falte usar los medios de análisis, de reflexión, de connotación, todo lo que sea necesario para establecer relaciones entre objetivos contradictorios» (p.112). Para Baudrillard, esto se lograría con el planteamiento de un artefacto que se agote en sí mismo; «ya no te planteas más —señala Baudrillard— la cuestión de la arquitectura o de la poesía, tienes un objeto que literalmente te absorbe, que se resuelve en sí mismo a la perfección. He ahí mi forma de decir la singularidad. (…) que el objeto sea otra cosa que eso que se deja interpretar de todas las formas, sociológicas, políticas, espaciales, estéticas inclusive» (pp.102-103).

[113] La inversión que hace Hegel de estos términos, definiendo lo concreto como lo que es universal y verdadero y por lo tanto presente el campo de los conceptos más que en el de la propia materia, concreciones y abstracciones de manera dialéctica en los artefactos materiales.

Un movimiento como de retorno que la teoría de la arquitectura siempre ha realizado: el uso de la referencia, de lo que ya existe; de lo que se encuentra en el mundo pleno de sentido. aparece desde los años 50 en la arquitectura; en las investigaciones sobre el uso de materiales "*as found*" de los Smithson, en el desmontaje de lo simbólico con Venturi, en el juego de partes desarmables que propone Rossi; y más recientemente, en las poéticas de lo concreto postuladas por Holl, Pallasma o Perez Gomez

Aprendiendo de Las Vegas. (Prólogo a la primera edición)

«Como hemos criticado la arquitectura moderna, cumple declarar aquí nuestra intensa admiración por su primer período, cuando sus fundadores, sensibles a su tiempo, proclamaron la revolución correcta. Nuestra argumentación se refiere principalmente a la prolongación distorsionada e irrelevante de esa revolución hoy vieja. Por lo mismo, nada de lo que decimos tiene que ver con los numerosos arquitectos actuales que, tras descubrir en la práctica y merced a presiones económicas, que la retórica de la revolución arquitectónica no funcionaría ya, la han rechazado y están construyendo edificios sinceros y en línea con las necesidades del cliente y de nuestro tiempo. Tampoco va dirigida nuestra crítica a aquellos arquitectos y estudiosos que están desarrollando nuevas aproximaciones a la arquitectura mediante investigaciones en campos afines y métodos científicos. Ellos también forman parte de la reacción contra la misma arquitectura que criticamos nosotros. En nuestra opinión, cuantas más direcciones tome la arquitectura en este punto, mucho mejor. La nuestra no excluye las suyas ni al contrario». 14
Denise Scott Brown y Robert Venturi
«los primeros arquitectos modernos se apropiaron, sin grandes adaptaciones, de un vocabulario industrial preexistente y convencional. Le Corbusier gustaba de los silos mecánicos y los barcos de vapor; la bauhaus parecía una fábrica; Mies refinó los detalles de las acerías norteamericanas en sus edificios de hormigón. Los arquitectos modernos trabajan con la analogía, el símbolo y la imagen y, aunque afirman rechazar todo determinante de sus formas que no sea la necesidad estructural y el programa, obtienen ideas, analogía y estímulos de imágenes inesperadas». 23
«la suspensión del juicio puede usarse como instrumento para formular luego un juicio más sensato». 23
Cerrando sus ojos al valor representacional de esa arquitectura de carretera/ esta arquitectura de estilos y signos es antiespacial; es más una arquitectura de la comunicación que una arquitectura del espacio /
«la persuasión comercial del eclecticismo de carretera provoca un audaz impacto en el marco vasto y complejo de un nuevo paisaje de grandes espacios, altas velocidades y programas complejos». 29
Predominio de la señaletica sobre el espacio/

«En las estrachas calles de la ciudad medieval, aunque hay señales, la persuasión se produce principalmente mediante la visión y el olor de los pasteles reales, a través de las puertas y ventanas de las panadería». 34
«el gran anuncio y el pequeño edificio son las reglas de la carretera 66». 35
El rotulo es más importante que la arquitectura/ lo barato es la arquitectura/ con el pato. El edificio es un anuncio, /
«Antes del movimiento moderno, era frecuente la contradicción entre el exterior y el interior en arquitectura, y particularmente en la arquitectura urbana y monumental. Las cúpulas barrocas eran símbolos, además de construcciones espaciales, y más grandes y altas por fuera que por dentro para dominar su marco urbano y comunicar su mensaje simbólico. Lo mismo ocurre con las falsas fachadas de las tiendas del oeste. Son más grandes y altas que los interiores para comunicar la importancia de la tienda y realzar la calidad y unidad de la calle. Pero esas falsas fachadas guardan el orden y la escala de la calle Mayor. Podemos aprender nuevas y vivas lecciones sobre la arquitectura impura de la comunicación en esas ciudades del desierto, al borde de las autopistas del Oeste actual. Los edificios pequeños y bajos, de un gris parduzco como el desierto, se apartan de la calle que ahora es una autopista, y sus falsas fachadas se desprenden de ellos para colocarse perpendiculares a esa autopista en forma de grandes y altos anuncios. Si prescindimos de los anuncios, nos quedamos sin lugar. La ciudad del desierto es comunicación intensiva a lo largo de la autopista». 39-40

Rossi

Era en virtud de este hecho que el arquitecto italiano Aldo Rossi se preguntaba, respecto a los edificios, «dónde comienza la individualidad, si en su forma, en su función, en su memoria o en alguna otra cosa», para concluir que esa individualidad no estaba en el edificio mismo sino en «el evento» que en su interior ocurría; como en un «hospicio» —apuntaba—, donde «el dolor es algo concreto; [que] está en los patios, en las paredes, en las habitaciones» dando lugar a un «espacio individualizado» (1900, p.00). Una instrumentalidad del edifico que Rossi en los sesenta, de manera independiente de la imagen visual de los aspectos funcionales y técnicos de la construcción, proponía estudiar teóricamente como algo ensamblado directamente desde las formas propiamente arquitectónicas acumuladas en la cultura; una batalla perdida por racionalizar, democratizar, humanizar una regularización de lo construido; que ocurriría de todos modos, delineando la mayoría de los edificios que vemos hoy, guiada por las fuerzas más pragmáticas de la realidad.
Pensó ¿Qué es lo que hace mesa a una mesa, casa a una casa? el arquetipo, un *eidos*; lo que todas tienen en común, el patrón inalcanzable del que derivan; una mesa vacía o abstracta que en tanto cercana a la verdad de lo que es una mesa, se aleja de los hechos y las funciones particulares que definen el individuo casa o

mesa; «…es muy importante el dimensionado de una mesa o de una casa, pero no para resolver así una función determinada, como creían los funcionalistas, sino para admitir muchas. Es decir, para permitir todo lo que de imprevisible hay en la vida» (1984, p. 14). Entonces ¿por qué no producir la forma neutra de ese asiento de lo concreto, del edificio contenedor, con los elementos de origen humanista, elementos en su silencio habrían acompañado desde el origen las historias y vivencias de las personas? Unas formas arquitectónicas atemporales, eternas, inamovibles, que resumió como las partes esenciales de una arquitectura genérica, los elementos, piezas y partes de una poesía metafísica y geométrica que subyace en la memoria, que se pueden yuxtaponer como en un juego de combinatorias para producir un edificio que el observador, al reconocerlas en su individualidad, pudiese hacer fácilmente el movimiento inverso de separarlas, de desarmarlo visualmente entendiendo su proceso con unos códigos más directos y democráticos. Es la idea de un utensilio abierto ausente de función precisa, como «sin evolución», o al menos una evolución que es de los materiales pero no de las formas; con una forma que se mantiene como si siempre hubiera sido así. Escuelas y centros comerciales, museos, torres de oficinas, viviendas multifamiliares y casas seriadas, basadas en el mismo lenguaje formal.
Puso en crisis lo que hasta entonces se entendía por edificio, aunque sea en una pequeña fracción, cuestiona los límites de esa habitualidad o inercia de las cosas; en las que el acto de habitar encuentra unos limites que no se pueden pasar. Lo metió en un discurso trascendental. Apto o no como aporte a las teorías generales de la arquitectura, y a la vida, los alcances de esta formulación funcionaron como excelentes instrumentos de justificación e indagación en las posibilidades de la forma de los edificios que proyectó el propio Rossi, pero más allá, era una idea que solo él, y no un sistema de producción, podía trasladar de uno a otro artefacto; era poética, lírica, y por lo tanto no regularizable. Era un texto escrito al margen de los procesos narrados por la cotidianidad, algo que sólo podría hacerse de manera singular.

Estaban pensados para ser hechos a partir de un número restringido de figuras consideradas invariables y esenciales a la arquitectura. Sólo con ellas, combinadas y dimensionadas de formas diversas, nunca articuladas o compenetradas sino apoyadas unas en otras, sería posible construir la totalidad de edificios imaginables. Si bien las arquitecturas monumentales que proponía **Rossi** se organizaban a semejanza de las libres yuxtaposiciones y leves desviaciones axiales de los foros o las acrópolis, el artefacto individual seguía una sucesión rectilínea simple; un eje mecánico que ordenaba cuidadosamente las partes. En palabras del arquitecto: «la arquitectura está construida con elementos que se reconocen, primarios, inteligibles, dando así lugar al hecho arquitectónico individualizable, concreto, que se presenta como el hecho de construir con aquellos elementos una realidad distinta cuyo sentido y significado es accesible,

se entiende».[114] Estos elementos, a saber: columna cilíndrica, pilar prismático, machón delgado, muro macizo, escalera exterior, viga de sección triangular, cubierta plana, cupular o cónica y recorte arquetípico de puerta o ventana, son llamados por él «piezas»; mientras que trozos arquitectónicos compuestos, como un pórtico o el «monumento fuente» que aplicaba indistintamente a diversos proyectos, son denominados «partes».[115]

La radical teoría de Rossi, supuesta como una suerte de ontología de la ciudad, estaba armada a partir de una racionalización de las siluetas y figuras más pregnantes acumuladas en el imaginario colectivo de las formas de la ciudad de todos los tiempos; eran las piezas y partes de un partido general de elementos cuya totalidad figuraría una ciudad en sí misma; imaginada, suspendida como en un limbo metahistórico; una ciudad que si bien se presentaba ausente del contenido social específico de alguna época particular, estaba elucubrada por un pensamiento analógico que sería, por definición, profundamente humano; un pensar que Jung definía como «sentido pese a irreal, imaginado pese a silente»; que no es «un discurso sino una meditación sobre temas del pasado, un monólogo interior, arcaico y prácticamente inexpresable en palabras».[116] Cada edificio propuesto a partir de un puñado seleccionado de esos elementos garantizaría, a la luz de esta teoría, una repercusión en cualquier espíritu humano, y aunque sus partes no quedasen referidas a lugares, técnicas o usanzas particulares sino «sólo a su propia naturaleza como elementos arquitectónicos».[117]

El artefacto no era llevado allí a un estado natural como prolongación orgánica y psíquica del músculo que lo construía y lo habitaba; todo lo contrario, quedaba sumergido en una intelectualización, en un programa racional para el cual la individualidad o eventualidad no se deseaba como atributo. Para el arquitecto italiano, en efecto, lo individual o eventual no era otra cosa que el acto humano que ocurría al interior del edificio, y que éste en su imparcialidad permitía: «Me he preguntado —escribía Rossi— dónde comienza la individualidad, si en su forma, en su función, en su memoria o en alguna otra cosa. Podremos entonces decir que está en el evento. (…) en un hospicio, el dolor es algo concreto; está en los patios, en las paredes, en las habitaciones». Así, lo que se vivía en el lugar interior del edificio venía a ser, para Rossi, realmente el único «espacio

[114] Moneo, Rafael, La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Modena. 1973. En: Ferlenga, A., op. cit., p. 50.

[115] Bofanti, Ezio. En: Ferlenga, A., op. cit., p21. En palabras de Ezio Bofanti: «son *piezas* los elementos primarios, irreductibles ulteriormente —con los que si no existiera el peligro de levantar la polvareda lingüístico estructuralista podría avanzarse una comparación con los fonemas—; y son *partes* los elementos más complejos, que en algún caso pueden coincidir con arquitecturas enteras, pero que de cualquier modo ya son partes constituidas, acabadas y definidas en sí mismas».

[116] Esta Definición de pensamiento analógico pertenece a Carl Jung, y es citada por Rossi en un texto de 1976. Rossi, Aldo, An analogical architecture. En: Nesbitt, K., op. cit., p.349.

[117] Vidler, Antony, The third typology (1976). En: Nesbitt, Kate (ed), *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, p. 261. «Tal "ontología de la ciudad" es en efecto radical. Niega todas las utopías sociales y definiciones progresistas positivistas de arquitectura de los últimos doscientos años. La arquitectura no es más un reino que tiene que unirse a una hipotética "sociedad" para ser concebida y entendida; nunca más "la arquitectura escribirá la historia" en el sentido de particularizar una específica condición social en un específico tiempo o lugar. La necesidad de hablar de función, de costumbres sociales, de lo que sea que esté más allá de la naturaleza de la arquitectura en sí, es removida» (pp. 261-262).

individualizado, concreto».[118] Lo que correspondía al edifico, en función de salvaguardar la intimidad de esa interioridad concreta, era asumir entonces la forma más racional, sensible y democrática posible; es decir, la forma de una neutralidad; pero no una neutralidad concebida en la mudez del ascetismo o el funcionalismo, sino en la familiaridad dada por un resumen y una yuxtaposición de los elementos que en su silencio habrían acompañado desde el origen las historias y vivencias de los hombres

Pero un edificio de Rossi, que de pronto aparece cruzado en el espacio vivencial, desprovisto de la gravedad teórica que sólo a ciertas miradas especializadas les sería evidente, constituye axiomáticamente no otra cosa que una de esas anomalías; y como tal, y contando sólo con el peso significativo de sus partes yuxtapuestas, navega en total autonomía exhibiendo lúdica, inconexa y enigmáticamente su peculiaridad —piénsese en el caso literal del edificio flotante para el **teatro del mundo**; un templete con apariencia de edificio citadino puesto literalmente sobre una barcaza que viajaba por el mar de puerto en puerto. En esos casos, y vistos desde la realidad, los edificios de Aldo Rossi son simples formas que «puede parecer incluso que no han sido escogidas sino encontradas».[119] A partir de esta constatación, Marino Narpozzi elaboró una interesante conjetura; la de un Rossi coleccionista: «El coleccionista, en efecto, arranca las cosas del tiempo histórico y aislándolas del contexto al que pertenecían, las eleva fuera del tiempo. (…) prescindiendo de las causas contingentes por las que se constituyeron, las libera, además de la servidumbre del tiempo, también de su utilización unívoca, dejándolas siempre disponibles para ser reinterpretadas…».[120] En esta conjetura, los edificios rossianos asumen finalmente la fisonomía de la eventualidad, de la individualidad, en un giro que constituye una contravención a lo que su teoría estipulaba, pero en el que los edificios poseen también la capacidad de revelar una nítida condición de ensamblajes; unos cuyos elementos, originalmente construidos como figuras ideales, escondidos ahora tras un poco de pátina y detrimento que las unifica, lucen como partes reales tomadas literalmente del mundo, como partes que nunca en realidad hubiesen sido abstraídas.

Desde los sesenta, el posmodernismo, como parte de ese primitivismo, empirismo o mixtura, no desde un grado cero, pero si desde la visión de ciudad como manufactura colectiva de intereses diversos; podemos reconocerle una manifestación arcaica, en la idea de fragmento y ensamblaje literal de partes, en los juguetes analógicos de Aldo Rossi (1931-1997), que pretendían haberse armado paciente a partir de partes que, como en una implosión, venían desde la memoria colectiva lejana a colapsar en el cuerpo del edificio; ciertamente meter lo viejo en lo nuevo por la vía del «arquetipo»; la esencia común a casa, mesa, torre, patio. «puede parecer incluso que no han sido escogidas sino encontradas»

[118] Moneo, R., op. cit., p.40.
[119] Bonfanti, E., op, cit., p. 26.
[120] Narpozzi, Marino, Tradición y talento individual. 1989. En: Ferlenga, A., op. cit., p. 171.

(Bonfanti, 1989, p. 26), pensando tal vez en como coleccionar formas arquitectónicas que pudiesen flotar en un barco; un juguete, un templo, un circo o monumento en el caso literal del edificio flotante para el Teatro del mundo, de Rossi. Como decía Marino Narpozzi en una conjetura sobre el Rossi recolector de objetos encontrados, el coleccionista «arranca las cosas del tiempo histórico y aislándolas del contexto al que pertenecían, las eleva fuera del tiempo»; y allí, esa mirada «fija y llena de estupor que se renueva a cada contacto» en la forma de las cosas, «prescindiendo de las causas contingentes por las que se constituyeron, las libera de la servidumbre del tiempo y también de su utilización unívoca, dejándolas disponibles para ser reinterpretadas en una libertad inimaginable en el acto de su formación» (1989, p.171).

Ese resumen o yuxtaposición era, a ojos de arquitectos teóricos como Peter Eisenman, sólo una representación de la vida interior de los grupos humanos, en una superposición de figuras que, en ese acto aditivo, quedaban vaciadas del contenido que las había determinado, y que colapsadas luego en un mismo espacio asumían la fisonomía de un monstruo atroz, desproporcionado; un acto mayormente lúdico que lo que revelaba era lo radicalmente inasequible de la psique humana. Para ilustrar el punto, Eisenman citaba a Sigmund Freud en *El Malestar en la cultura*, cuando éste se refería a una hipotética Roma en la cual «no hubiera desaparecido nada de lo que alguna vez existió y donde junto a la última fase evolutiva subsistieran todas las anteriores (…) Si pretendemos representar espacialmente la sucesión histórica —señalaba Freud—, sólo podremos hacerlo mediante la yuxtaposición en el espacio, pues éste no acepta dos contenidos distintos»; yuxtaposición que Eisenman intuye afín con la implementada por Rossi, y para la que a juicio de Freud, su única justificación sería la de mostrar «cuán lejos nos encontramos de poder captar características de la vida psíquica mediante la representación descriptiva»; y de arribar a la comprobación de que «sólo en el terreno psíquico es posible esta persistencia de todos los estadios previos, junto a la forma definitiva, y de que no podremos representarnos gráficamente tal fenómeno».[121]

Pero a la vez como una resistencia racional, o la búsqueda de una base existencial, de reivindicación social justamente ante un proceso técnico definido sólo como una *tabula rasa* modernista, o buscando cancelar este espíritu especulativo ante esa incipiente libertad de la forma. El discurso «arquitectónico», era con Ernesto Rogers, aceptar que la forma edificio es parte de una ciudad que es como una estructura arqueológica, cuya experiencia presente, mientras reconoce la situación y cultura de los habitantes actuales, expresa una continuidad con preexistencias en un sistema capas de historia acumuladas; como literalmente parece ocurrir con la Torre Velasca, asumiendo que el edificio, en tanto un artefacto en orgánica relación con la ciudad no es un elemento de ella, sino es el surgir de sus capas históricas, como un levantamiento tectónico del suelo, en el

[121] Eisenman, Peter, Las casas de la memoria: los textos analógicos. 1982. En: Ferlenga, A., op. cit., p. 153.

que bajo la última capa levantada, del funcionalismo mercantilista, quedan expuestos en ascenso los estratos anteriores removidos.

Rossi concibe la arquitectura como una creación inseparable de la vida civil y de la sociedad en que se manifiesta, pero construida con pocos elementos que proceden de arquetipos de la memoria colectiva, para concertar un mundo rígido unido a su esencia urbana que no complique al hombre provocando voluntades pasionales.

Esta inmanencia metafísica que propone agita imágenes del lugar para reducirlas a arquetipos de la memoria colectiva mediante formas geométricas elementales. De un modo casi surrealista, la ciudad análoga se nutre de la realidad urbana para construir una nueva realidad, mediando el conocimiento adquirido por el análisis tipológico.

Las invariantes provienen de dibujos esquemáticos que desnudan obras de la arquitectura popular invocando figuras simples que escenifican evocaciones urbanas, concretando una manera científica de catalogar y cualificar el proyecto arquitectónico. En el desarrollo de ese ejercicio, el cilindro personifica a las columnas de la antiguedad, el triángulo equilátero al tímpano, la semiesfera o la pirámide a la cúpula y el cuadrado a la ventana.

Como este conocimiento solo es perceptible para un contexto social que comparte una misma memoria colectiva, la evolución de los valores tradicionales está íntimamente relacionada a estos estudios. Por esta razón, el análisis debe ser mejorado en cada ciudad mediante la fragmentación metódica de su memoria, hurgando la tradición histórica alineada a los diferentes períodos de la arquitectura del lugar.

Los signos trascendentes de la voluntad expresiva los define como monumentos, para los que propone escasas reglas en pos de evitar el desorden de la ciudad moderna. A estas pautas de simplicidad, proporción y claridad tipológica, el locus les confiere el carácter necesario para el análisis morfológico, porque supone la relación universal que rige las construcciones del lugar (se ha señalado muchas veces el valor del locus, entendiendo con ello aquella relación singular y sin embargo universal que existe entre cierta situación local y las construcciones que están en aquel lugar." Aldo Rossi, La arquitectura de la ciudad, GG colección punto y línea, pag. 185)

Mediante la lógica científica, Rossi traza los parámetros que dan forma a su arquitectura, aunque las analogías están sometidas a un proceso de depuración tan exhaustivo que macera la semántica de los monumentos en esquemas conceptuales construidos.

Aunque el propio Rossi no niega la ambigüedad que propone, la indagación arquetípica reducida a tan escasos elementos da como resultado un objeto genérico que sólo se sublima por la luz y se exalta mediante el uso del color y la manera estricta de su geometría.

El relato de Rossi invoca a la historia para instalar la investigación científica como un hecho liminar del proceso de diseño arquitectónico. Y en este aspecto, aunque

su sintaxis resulta tan extrema que hace compleja la conexión de sus analogías con otros elementos del entorno urbano, su obra intenta poner en debate un inapreciable desafío por recuperar la identidad de las ciudades mediante la lectura racional de sus hechos urbanos.

en la estructura ausente Umberto Eco, mencionaba ese texto complejo que se abría al rescribir la arquitectura de un edificio, por ejemplo las ventana que siguen siendo usadas como tales pues conservan su significado, aun cuando completamente falsas, sean usadas sólo para constituir un ritmo en una fachada; una comunicación capaz de establecerse también a otros niveles.
«puede parecer incluso que no han sido escogidas sino encontradas» (Bonfanti, 1989, p. 26), pensando tal vez en como coleccionar formas arquitectónicas que pudiesen flotar en un barco; un juguete, un templo, un circo o monumento en el caso literal del edificio flotante para el Teatro del mundo, de Rossi
Como decía Marino Narpozzi en una conjetura sobre el Rossi recolector de objetos encontrados, el coleccionista «arranca las cosas del tiempo histórico y aislándolas del contexto al que pertenecían, las eleva fuera del tiempo»; y allí, esa mirada «fija y llena de estupor que se renueva a cada contacto» en la forma de las cosas, «prescindiendo de las causas contingentes por las que se constituyeron, las libera de la servidumbre del tiempo y también de su utilización unívoca, dejándolas disponibles para ser reinterpretadas en una libertad inimaginable en el acto de su formación» (1989, p.171).

El edificio posmoderno

Aunque apelaba a un lenguaje propiamente arquitectónico, y en ello abstracto, que se limitaba a trabajar exclusivamente con referencias, con lo conocido, con partes culturalmente codificadas y elementos preexistentes. la cultura como fuente de elementos; lo vernáculo o regional, pasado y arquetipos de la historia de la arquitectura. Lo que ya tiene un lugar en la memoria.
En la estructura ausente Umberto Eco, mencionaba ese texto complejo que se abría al rescribir la arquitectura de un edificio, por ejemplo las ventana que siguen siendo usadas como tales pues conservan su significado, aun cuando completamente falsas, sean usadas sólo para constituir un ritmo en una fachada; una comunicación capaz de establecerse también a otros niveles.

El mirador escalera

Volviendo a Schopenhauer para cerrar el análisis, se dirá que no hay una representación de las cosas «escalera» y «tierra que aprisiona» como tales, sino que éstas son conceptos abstractos que sólo aparecen encarnados en un fenómeno o manifestación particular. La manifestación de la idea de mirador, apareció como una posibilidad inherente a los propios materiales que realizaron

la idea; en las posibilidades físicas de la escalera confluyeron la idea de mirador y el fenómeno de hincado de la misma en la tierra. «Mirador» es una idea, la escalera y la tierra que la aprisiona son el eslabón que une esa idea con la estructura concreta allí erguida, que es una manifestación o un fenómeno particular de esa idea, y que depende de las posibilidades de cosas ya identificadas en el mundo y que, por estarlo, no están ontológicamente clausuradas en una sola función. Esas posibilidades no definen per se el fenómeno, ni contienen per se una idea; hace falta el auxilio de una intuición que descubra ese conflicto dado por los materiales efectivos y presentes, ese choque posible entre tierra y escalera, para que surja su solución y se yerga esta estructura concreta que, por serlo, transforma su contemplación estética en un medio de conocimiento del mundo.

«Invertir un objeto equivale a quitarle su significación. (…) Es por eso que cada objeto tiene "su" arriba y "su" abajo que indican, para un nivel dado, su lugar "natural", el que éste debe ocupar. (…) Sin duda puedo tener consciencia del mismo objeto bajo diferentes orientaciones. Pero siempre será a condición de tomar ante él, de pensamiento, una actitud definida, como cuando inclinamos la cabeza para mirar una foto que nuestro vecino tiene en sus manos. (…) Así, la serie de nuestras experiencias, hasta la primera, se transmiten una espacialidad ya adquirida».

La inteligencia de la materia, desensamblar en arte

Las esculturas inacabadas de Rodin

Georg Simmel, destacaba en uno de sus escritos, esa unidad dialógica de lo inconcluso, a su juicio superior a la unidad del bloque completamente logrado de las esculturas naturalistas, en las piezas inacabadas de Rondín; aquellas en las que, al dejarse sin tallar una porción del bloque, las figuras parecían estar entrando o saliendo del trozo de material crudo. Si, como lo expresara Miguel angel, el trabajo del escultor es el de «extraer la escultura que está oculta en el bloque de mármol», estas obras ciertamente estarían «inacabadas», y al mirarlas, la imaginación debe «completar lo que aún no está», no para juzgar esa posible inconclusión, sino para poder asir la belleza implícita en la *forma* del acto de esculpir. En *La mano de Dios* (fig.00), Adán y Eva —una eva que evoca la escultura de Miguel Ángel en la capilla de San Lorenzo—, salen de un trozo de material crudo, simbólico del barro inicial, sujetado por una gran mano derecha, que a su vez, emerge de la masa, apenas trabajada, de un trozo de mármol. La escultura, se ha separado en sus *partes*, para *reensamblarse* en un *todo* que muestra, al mismo tiempo, un hombre «esculpiendo», la «figura» lírica que esculpe, la «materia» cruda representándose a sí misma, y la intuición sobre una fusión no alcanzada, necesaria para establecer ese diálogo cohesivo en la mirada.

El *assemblage*

La palabra, se incorporó al léxico del arte moderno a comienzos de la década de los cincuenta, para nombrar la construcción que hacía un artista al descubrir que podía expresar una emoción aproximando *partes* no concebidas plásticamente, sino sacadas de la realidad, una práctica con la que muchos artistas, como Duchamp o Kurt Schwitters, ya venían trabajando desde hacía décadas; como en el *arte encontrado*, que trasladaba cosas de la vida diaria, conservando su identidad, al museo o la galería; acción que lograba presentar una obra separada en sus *partes* fundamenteles: la sala del museo, el artefacto, el acto de su descontextualizarla; y una más entreverada o dificil de comprender; el significado de todo ello.

El *ensamblaje*, fue una de las herramientas de *Dada*, movimiento internacional nacido en Zúrich, que en actitud de protesta —contra la guerra, el colonialismo, la burguesía y el conformismo intelectual de la estética tradicional—, se propuso «ofender» al arte, mediante el uso «artístico» de la irracionalidad y el sinsentido. De lo visual, literario, poético, performativo y hasta político de sus efimeras propuestas; de los *ensamblajes* ha quedado un más amplio testimonio.

Raoul Hausmann, por ejemplo, clavó a la cabeza de un maniquí de madera, un trozo de cinta métrica, una taza de latón, un estuche, el mecanismo de un reloj, una regla de madera, unas poleas o perillas y una tarjeta numerada; ¿qué significaba? En sentido Dada; ¿un sinsentido; quizá una parodia a la tradición europea del busto realista? Las piezas más relevantes del movimiento, no terminaron siendo las que exaltaban la arbitrariedad; sino las que usaban lo absurdo, para narrar una inquietud verdadera; su irracionalidad, para establecer una relación racional entre las *partes*; su carácter destructivo, para realizar un trabajo constructivo. Como lo expresara Hugo Ball : «para nosotros, el arte no es un fin en sí mismo, pero sí una oportunidad para realizar una percepción veraz y una crítica autentica de los tiempos en que vivimos». Así, la *cabeza mecánica* no resulta *esencialmente* distinta a la escultura inacabada de Rodin, esa «recolección de elementos heteróclitos y preexistentes, transcritos y unidos en el mármol». En *Centauresa* (fig.00), une el cuerpo del caballo del *Monumento a Lynch,* a un torso femenino, cuyo largo y desproporción, irreconcilia intencionalmente las dos *partes*, manifestando un «rechazo a la ilusión de *fusión* de la escultura clásica». En *Cristo y Magdalena* (fig.00), aferra el *Cristo* «flaco y doliente de la tradición romántica», al que instala una pesada cabeza volcada, «rotundamente forzado por el mármol» —como escribía Rilke—, a una Magdalena transitoria sacada de *La Puerta del Infierno, y usada despues* en el *Monumento a Victor Hugo*. No tan distantes en el tiempo, la *cabeza mecánica*, y la *centauresa*, o el *Cristo*, comparten la potencia expresiva, de unas *partes* cuyos bordes se abandonaron voluntariamente a la imposibilidad de fusionarse; a una costura poco prolija, que permite su separación mental y su devolución al lugar de origen. Intensifican la cualidad, ni teórica ni técnica, sino más bien carnal, de una materia que se vuelve

inteligente y logra expresarse por sí misma; todo cuanto ayuda al artista a abandonar una determinado sistema —el de la escultura clásica, el de un arte burgués— para volver, aunque simulado, a un origen que recupere una cierta pureza.

Sin duda, hay una emergencia de lo *concreto*; pero ¿sobre cual *esencia*?. Es profunda, tiende a aumentar, en la fracción particular del espacio en la que se inserta el artefacto, el espesor del elemento carnal a su alrededor; obligando a buscarla, más allá del realismo de sus *partes*, en el fenómeno del significado. Desarmar la *cabeza mecánica*, en sus *partes* inmateriales, comenzaría por oir una declaración de Housmann: «el alemán promedio —decía—, «no tiene más capacidades que esas que han sido adheridas con pegamento en los costados de su cráneo». Tenemos así, que una de sus *partes*, es una irónica cita marxista a Hegel —para quien todo se reducía a la mente—; y este craneo, vacio e inexpresivo, está lleno de conductas clavadas a martillazos; y yace sin identidad, más que la adherida desde fuera por la fuerza de un motor desconocido y cruel. El asidero de una *esencia*, se vislumbra ahora en el artefacto, pero para despejarlo habría que seguir haciendo visibles otras *partes*, traídas desde la época, el autor y un sinfin de elementos contextuales más.

Arte concreto

En 1936, Max Bill —arquitecto, pintor, diseñador, escultor y docente— escribía, que, para una evolución del arte, quedaban abiertas dos vías. Una, «retornar a la costumbre y a lo conocido», como en Klee o Brancussi; que aunque de una forma «nueva y primitiva», nos enfrentan a «elementos del entorno real»; tal como Kandinsky, que aunque plantea «situaciones y objetos que *no* se presentan en la vida cotidiana», que son de un mundo desconocido, lo «representan», incluso como Mondrian, que expresa una «ordenación puramente emocional». Aún hacia la mitad del siglo, Bill continuaba insistiendo en que no podía «resultar especialmente atractivo seguir atascados cincuenta años, como sucedería de continuar surgiendo obras *à la Klee, à la Kandinski, à la Mondrian*» (1949, p.260), o el naciente «arte informal», los brotes «neodadaistas», o el *expresionismo*, y sus pulsiones desatada por la presencia de las cosas y materiales reales; como maderas, tierras, papeles impresos, partes de artefactos, ruedas oxidadas y figuraciones psíquicas; porque un arte que haga *ensamblajes* directos, como los de un primitivo (pp.256-257), implicaría el arribo a una cultura material conducente a la «barbarie». La otra vía, para Bill la correcta, era dar continuidad a manifiestos ya propuestos desde principios del siglo veinte; como el del pintor y arquitecto holandés Theo Van Doesburg, al declarar que la denominación de «abstracta», aplicada a la pintura plana de base geométrica que no representa nada sino a sí misma, no tenía una correcta aplicación; que como «abstracción» es lo que sucedía en un cuadro figurativo, que separa algo de la realidad manteniendo su inteligibilidad; ésta, que toma en cuenta como material de

composición realidades inmediatas como el fondo, el marco, el pigmento o el contorno de los elementos, como tales y no símbolos de otra cosa, debía denominarse, pintura «concreta».

Por esta vía el artista suizo abogaba por una pintura, que combinase los materiales que sólo a la pintura corresponden, «el color, la forma, el espacio, la luz, el movimiento» (Bill, 2004, Diseño concreto, p. 257); una escultura, producto de combinar unidades de espacio y sus elementos delimitantes; o una arquitectura, como la escritura de un mismo texto técnico que se siguiese desarrollando, ya sea en una vivienda, una escuela o una fábrica. Había que «visualizar», como decía Bill, artefactos «concretos», que surgiesen «por sus propios medios y leyes sin necesidad de haberlos deducido ni tomado prestados de fenómenos naturales exteriores»; unos «utensilios ópticos y espirituales» de validez universal; Cuyo fin, *esencia* diría, es ver su «estructura»; un orden o principio «de origen matemático», que más que en aplicar directamente las matemáticas al arte, consistía en aplicar a «ritmos y relaciones», unos «pensamientos lógicos» que construyesan por sí mismos una realidad.

A mediados del siglo veinte, con encuentros, exposiciones y publicaciones que remitieron a un contexto «translingüístico y nómada que constituyó una vocación común», proliferó en Europa y Latinoamérica, este estilo poético visual, de la poesís *concreta*, era una forma comunicativa a partir del lenguaje, que no estaba «sujeta a las reglas de la gramática ni la sintaxis»; «una forma presemiótica del lenguaje que pretendía acceder directamente a una realidad más plena». Los poetas adoptaron para el poema las formas del *concretismo*, eliminando del lenguaje discursivo metáforas, figuras y toda articulación convencional que pudiese avalar una interpretación simbólica; es decir, *agotando* su funcionalidad denotativa, en pro del «entendimiento de una estructura».

Si para ser *concreto*, «el arte usaba su materia funcional y no simbólicamente», en un texto *concreto*, el elemento primordial serían las palabras, «tomadas como palabras» y nada más, no siendo pronuncadas sino constituyendo «unidades verbales, vocales y visuales autónomas», con las que hacer un *ensamblaje* puramente material que flote en la pagina en blanco, estableciendo una lógica visual entre *partes*, que además de percibirse por sí mismas, se habrían de percibir respecto al *todo*, a una estructura, o área de juego, «en la que autor y lector puedan encontrarse más allá del hábito y del aprendizaje», y que «se fije en la mente como una pintura»; que sea «una realidad en sí misma y no un discurso sobre algo». Era la «devolución de la poesía a un ámbito abierto de comunicación espontánea», en la que, parecida a «titulares y eslóganes», parecía poder devolvérsele su función orgánica en la sociedad».

Esta aspiración a la autonomía, en que el valor de cada arte se definiese al investigar su peculiar naturaleza, derivada de los materiales que le son propios, equivalía a fijar los límites de su universo en una inteligencia propia, y la inteligencia de cada disciplina, a su vez, respecto a una inteligencia y unos principios comunes, permitía un transito libre entre todas, dedicandose con

seguridad a la creatividad, evaluándose desde una certeza que como propia, es también de las otras disciplinas. Es una necesidad de *racionalidad, producida* quizá bajo la «idea, de que la época de posguerra debía configurarse cultural, política y socialmente en forma universal». La música, era el único medio artístico no mimético, que conocía la tradición occidental; y si «una fuga de Bach», como decía Bill, «no tiene sus fundamentos en la imitación de la naturaleza, sino que constituye la pura creación espiritual del tema», con un «desarrollo tonal en el tiempo y espacio propio de la música»; por que no aspirar a eso todas las demás artes. La pintura, emulando a la música, se trazó un único vector direccional; si Kandinsky habría llegado *más allá* que Braque, y éste que Cézanne; el objetivo estaba claro. Los poetas concretos, siguiendo a los pintores, creyeron acercarse a una especificidad de la escritura. Los autores, del cuadro o el poema, no lo vieron como la apariencia de un proceso cultural, sino con el fondo de ese ideal racional hecho su verdad.

Pero con el transcurrir del tiempo, los propios creadores de estos poemas, sostuvieron que los planes, de ser «simples, entendibles, comunicativos, esenciales y exactos, no fueron alcanzados». El ejercicio de síntesis y la gran capacidad de abstracción que demandaba del lector, y ese cierto estilo que debían poseer, los hicieron apáticos respecto al contexto cambiante y heterogéneo al que se iban viendo expuestas. Su *presencia*, y su sacrificio de la verbalidad, resultaba tan ilusorio entonces, como la plena presencia de la pintura concreta. Para ver esa su *esencia*, requier de un observador *racionalmente* definido, pudiese percibir, más allá de la pintura, lo bidimensional puro, más allá del lenguaje literario, lo verbo-visual puro, y más allá de la música, lo sonoro puro; que se puediese situar en el universo desde el que se crearon.

Como suma de *partes* visibles en su identidad individual formando un *todo*, son sin duda artefactos en que emerge lo *concreto*; pero la mirada, para llegar a su *esencia*, debe incluir como una *parte* más, del fenómeto, de su estructura presente y del todo *concreto*, ese entendimiento, que no significa nada fuera de su realidad bidimensional, o verbo visual; jugar a que atraviesa las épocas y mantiene indemne su significado, sin que haya podido ser desactivado; sintonizar con el mismo paraiso en el que vivieron sus autores, cuando los hicieron. Despues de todo; en un cuadro, como decía Ortega, «el pigmento singular, al ser testimonio irrecusable de una pincelada lo es, a la vez, de la decisión que anticipa el cuadro. (...) es lo que el pintor se propone comunicamos y nada más». Pero tambien, cmo decía el pintor Antoni Tápies, «¡todo es posible! Porque todo ocurre en un campo infinitamente más grande que el que delimita la medida del cuadro o de lo que hay materialmente en el cuadro. Porque éste es únicamente un soporte que invita al contemplador a participar en el juego mucho más amplio de las mil y una visiones y sentimientos (...) de nuestra esclavitud o libertad»; Porque «el *asunto*, puede hallarse, en el cuadro, o puede estar únicamente en la cabeza del espectador; porque «nada hay que sea sólo materia, la materia misma es una idea; nada hay que sea sólo espíritu, el sentimiento más delicado es una vibración

nerviosa». Al «ver la pintura tenemos que retroceder a 'ver' el pintor pintando y, en la huella, resucitar el paso».

Si asumimis que las cosas «están allí en concepto de puestas, es decir; conservando perpetuamente la índole de signos o señales de la acción humana que las engendró. Aun sin que el hombre se lo proponga, difícil es que al actuar sobre una materia no deje en ella alguna huella de intencionalidad, esto es, que el objeto, una vez manipulado por el cuerpo, añade a sus propias cualidades la de ser señal, símbolo o síntoma de un designio humano».
un pintor, es sólo un hombre atrapado en la opacidad de su pintura ante la fascinación y el misterio del poder hacerlo.

Öyvind Fahlström

Poeta, pintor y escritor de familia Sueca, nacido en Sao Paulo,
Crítico; «las palabras-símbolo eternamente válidas (si es que existen tales animales) se han desteñido de tanto restregarlas en la tabla de fregar».
«Comencé a entender a finales de los sesenta que palabras como capitalismo, explotación, alienación, no eran meras ideas políticas o eslóganes, sino que representaban absurdas e inhumanas condiciones en el mundo (…) La poesía concreta era un instrumento para analizar nuestra precaria condición humana, y el elemento humano había de ser trasladado al lenguaje mediante una relación orgánica con la realidad».
«Cuando uso la palabra *concreto* —afirmaba— (…) tiene una más fuerte asociación con la música *concreta* que con el concretismo visual y su sentido escueto».[13] Pierre Schaeffer, en sus experimentos con música concreta, pretendía hacer música, recolectando y manipulando ruidos reales, en lugar de hacerlo con el legado tradicional de notaciones, instrumentos, composiciones y estilos. Grababa directamente ruidos cualesquiera y con el auxilio de la ingeniería de sonido los sometía a una manipulación electrónica, para alterar sus frecuencias y usarlos como material maleable, produciendo un nuevo objeto sonoro que, además de seguir provocando la alteración a la psique que el ruido natural provocaba, se podía adaptar a diferentes alturas tonales y situaciones contextuales junto a otros ruidos; «de manera análoga al objeto visual —afirmaba el compositor—, el objeto sonoro, liberado de toda semejanza, es buscado por sí mismo y reunido en series o en conjuntos. Series y conjuntos reemplazan a las melodías y armonías. Esta música concreta —apuntaba— equivale a la pintura abstracta…».
El que comenzaba con un *collage* de ruidos hecho con trozos de cinta cortados con tijeras y pegados con cola, este «cinematógrafo de sonidos», le sugería a Fahlström una relación mucho más real con las cosas que la visión reticular del

[13] Fahlström, Öyvind, citado en Bessa, A., op. cit.

espacio poético derivado de la abstracción geométrica de la pintura o del *hormigón* de la arquitectura moderna.

«Exprimir el material del lenguaje: eso es lo que puede ser denominado concreto —escribía Fahlström—».Experimentar la poesía sobre la base del lenguaje como un material maleable; llevar la escritura a un puro valor material; desmenuzándola, reagrupándola, dibujando trayectorias alternativas en la página a través de bloques tipográficos que se disuelvan formando «paisajes textuales». Hecho en un breve lapso de tiempo y sin poseer la razón de lo lento y lo estructurado, compensaba rápidamente sus carencias con una abundancia de material. Era lo opuesto a los poemas concretos modernistas.

«la realidad concreta de mi posía «no pretende ningún tipo de oposición a la realidad en la que vivo, con sus potencialidades para la vida y la evolución. La mueca desesperada o vanidosa o incluso más, el nihilismo dadaísta puede ser fértil si se ven los resultados artísticos; así es la normalidad: un dadaísmo constructivo».

Neoconcretismo

Posteriormente, el neoconcretismo, un movimiento básicamente brasileño, haciendo hincapié en esta diferencia, intentó escapar al reduccionismo del concretismo «luchando contra la esterilización de los lenguajes geométricos», renunciando a ver sus artefactos como los enseres espirituales de una sociedad racionalmente definida. Por el contrario, el movimiento exploró las posibilidades de emergencia de lo concreto a través de un tipo de artefacto dado abiertamente a especular ontológicamente con la forma. Estos artefactos, como sus predecesores, constituían estructuras por agrupación de partes, que procuraban ser experiencias en sí mismas y no representaciones. No había en ellos cosas o trozos de cosas reconocibles a las que claramente pudiese llamárseles ventana, mesa, vaso o libro; pero si unas partes individuales que, por ser intencionalmente genéricas, se permitían *hablarle* al observador de varios elementos de su vida cotidiana sin referirse a ninguno en particular; dejándolo atrapado en un juego de intuiciones figurativas, sugeridas a veces por una tosquedad similar a la de las cosas por él usadas, y otras, por ese parecido literal a varios objetos cotidianos simultáneamente. Un cuadro puede ser también una ventana, una caja, un armario o una vitrina, así como un armario puede ser a la vez un cuadro y una caja. Los artefactos neoconcretos no eran, ni pretendían ser, objetos trascendentes, sino simples incidentes ocurridos en la tridimensionalidad del espacio vivido, lugar donde todo, pese a sus naturalezas disímiles, puede finalmente combinarse para armar una eventualidad que no tiene porqué ser exclusivamente bidimensional, sonora o verbo-visual. Estas obras compartían así una marginalidad que coincidía «con una aproximación progresiva de algunos artistas a movimientos como el dadaísmo» (Brito, p. 64), además de grandes similitudes con los *collages* y *assemblages* de partes reales. La *parte*, parecía

decir el artefacto neoconcretista, puede ser diseñada o no; a fin de cuentas, lo crucial es la apertura que su ontología es capaz de experimentar al interior del ensamblaje, al reaccionar junto a las otras partes. En síntesis, la cualidad de un artefacto de mostrarse como un ensamblaje concreto, era independientemente a su complejidad; era un asunto concerniente a no articular sus partes, sino dejar que la simple proximidad estableciese el diálogo entre ellas.

las especulaciones con la forma en el *neoconcretismo*, abandonando ese idealismo racional se centraron la inclusión de cuestiones fuertemente ontológicas, sin situarse fuera de las narrativas de lo cotidiano, sino lo contrario, mostrando de qué material del mundo estaban hechos, retomaba objetos del Dadaísmo, en un sentido constructivista; un tipo de artefacto hecho de partes intencionalmente genéricas, que se permitía hablarle al observador de varios elementos de su vida cotidiana sin referirse a ninguno en particular. Traspasaban las fronteras disciplinares.

Gran silla. El hombre pintando

El cuadro *Gran silla*, hecho en 1989 por Antoni Tàpies, intencionalmente o no, es el ejercicio de hacer emerger lo *concreto*. Es una mancha viscosa de barniz transparente, que no oculta la textura gruesa del material tejido de la tela cruda de tres metros ajustada a un bastidor de madera, que pasa visiblemente por debajo, y que parece recien sacada de una tienda o el taller del carpintero. Dos *cosas*, que pueden percibirse como cuerpos del mundo real, sacados de un contexto en el que ya eran significativos, trasladados tal como fueron encontradas a un *ensamblaje* en el que no dejan de ser, a los ojos del observador, un lienzo crudo y una mancha; en el espacio real antes que en el pictórico; claridad gracias a la que surge nítida una tercera *parte*; un ideograma o jeroglífico; esa «forma de comunicación donde vemos figuras. Pero se nos ofrecen con la pretensión de tener, además, un sentido, no declarado o patente, sino, latente. Insinuación o sugestión, gestos mudos, que un apasionado afán de comunicación, exige un esfuerzo de interpretación; y que se le adopta «porque se quiere expresar precisamente ciertas cosas que el lenguaje, por sí, no podrá nunca decir». El escorzo sugerido no es una intelectualización sino una vicisitud del dibujo irreflexivo, del jugueteo con la mancha fluida —vivencias del autor, con diversas sillas resumidas; una sumatoria o un mueble imaginario; o una de manera permanente en sus recuerdos; su propia silla. Revivir sillas en el observador; ver la última silla que usó. En todo caso, eco de algo alguna experiencia que no es el mismo cuadro. está encerrada inevitablemente en algo similar a la palabra ‘silla’; un fonema, o más precisamente, un ideograma. ¿Representa a la palabra? ¿Pensar la palabra es pensar el mueble? ¿Cada quien puede poner la silla de su experiencia, o es un recordatorio de la imposibilidad de construir objetos absolutos o abstractos, porque «el objeto es siempre más y de otra manera que lo

pensado en su idea»? (Ortega) Es más simple: la metáfora de una masa tosca en la que un artesano modela algo parecido a un objeto con respaldo y cuatro patas—, conmuta entre el espacio real y el espacio pictórico, sin crear la ilusión de espacio. Que, por el uso no simbólico de la materia, el observador tambien puede devolver al presunto contexto del habría sido extraído. La presencia de un estilo queda diluida, a favor de unas *partes* que se reconocen, pese a estar puestas a reacción unas de otras, por sí mismas. La cuarta *parte*, es la idea cultural de «cuadro», que dice que en el mundo hay una categoría real de objetos denominados así. Es la *parte* del cuadro llamada «hombre pintando»; presentada como en el hombre que ensambla o apila cosas, una de ellas: «el hombre que pinta». Es una estructura que hace emerger su *concreción*; que se muestra desarmada y exhibe una *esencia*; de cuadro. Pero hay más, es un accidente. «...hay operaciones en las cuales producimos una obra material con la voluntad deliberada y exclusiva de que sea signo de nuestras intenciones. La obra es entonces formalmente un aparato de significar. Una de las más amplias y egregias dotes del hombre es esta creación de signos, la actividad semántica. En ella lo que hacemos lo hacemos para que otro venga en noticia de algo que hay en nuestra intimidad y que sólo puede ser comunicado al través de una realidad corporal».

Arquitectura

[36] Max Bill, trasladó los postulados del arte *concreto* a su propia arquitectura, restringiendo la búsqueda de los materiales del edifico, a lo dado por «la utilidad y la razón»: los elementos prefabricados. Con cada edificio, más allá de la función específica, se ejecutaba la creatividad, al sobrepasar «las cualidades intrínsecas del sistema prefabricado sin tener que crear nuevos elementos»; una agrupación de *partes*, con identidad en el mundo vivido, que «se explicaban por sí mismas», que no servian para representar, que se usaban significando lo que son y nada más. **[37]** Sin embargo, y curiosamente, en la casa Villiger, Bill se transforma en recolector de materiales reales del mundo; cuando, sobre una estructura de troncos erguidos, recicla paneles de hormigón prefabricados para edificios de guerra; construye, con *partes* «encontradas», una estructura en que, en un rigor más filosófico, emerge lo *concreto*. **[38]**

Las cúpulas barrocas, eran mucho más grandes y altas por fuera que por dentro, precisaba el arquitecto norteamericano **Robert Venturi** en los años sesenta; y eso era por motivos puramente símbólicos; **[39]** por otro lado, y aunque afirmaba rechazarlos, la arquitectura moderna también trabajaba con símbolos; el vocabulario industrial; los silos, los barcos de vapor; etc. Entonces, se preguntó: ¿cuál debería ser el simbolismo real y honesto de la arquitectura de su tiempo?. **[40]** Tomo un objeto constituido de la realidad: el edificio comercial especulativo; el «menos arquitectónico de todos», y vio que predominaba en ellos la práctica de llevar yuxtapuestas fachadas falsas más costosas que el propio edificio. Estudió este fenómeno en la ciudad de Las vegas; donde el «rotulo era

más importante que la arquitectura»; o donde se generaba «una arquitectura, más de la comunicación, que del espacio». **[41]** Desensambló este objeto, separando como *partes* individuales, los aspectos simbólicos de los puramente pragmáticos, y propuso, extrayendo la *esencia* de ese simbolismo, un manifiesto arquitectónico; **[42]** un método de *ensamblaje*, que las unía discursivamente como *partes* literales. Esto, quedaba claramente registrado en aquel famoso boceto, que suponía ser la recomendación para un monumento. **[43]** Pero, más que instalar letreros —escribía Denise Scott Brown, colaboradora de Venturi—, todo esto consistía en «aprender una nueva receptividad a los gustos y los valores de las otras personas, aplicando una nueva modestia a nuestros diseños»; valores que «podemos aprender de Roma, Las Vegas, y de cuanto veamos a nuestro alrededor, siempre que se nos ocurra mirar». Aprender de la realidad, tomar de ella unas *partes*, asirlas a los valores *esenciales* de un objeto conocido; y recomponer con ello una *singularidad*, que, al mostrar su *proceso*, pretende al menos, ser entendida naturalmente. **[44]**

El arquitecto italiano **Aldo Rossi** se preguntaba, mientras tanto, respecto a los edificios, ¿«qué los hacía individuales»?; ¿qué era lo *concreto* en ellos? «El evento» —decía—, el acto humano que se desarrolla en su interior. Y para proteger esa interioridad, respetando su naturaleza siempre distinta; para no complicar la vida social, para no contribuir al desorden de la ciudad con más voluntades formales «pasionales», y concertar una *esencia* urbana desde sus hechos básicos; al edificio le correspondía, para Rossi, asumir la forma de una neutralidad, lo más racional, sensible y familiar posible. Debía hacerse con elementos «sin evolución», no referidos a lugar, técnica o contenido social de época alguna, pero sí, que hayan acompañado las historias y vivencias de las personas; es decir, que se refieran a su «pura naturaleza arquitectónica»; a las figuras acumuladas en el imaginario colectivo de las ciudades de todos los tiempos; un partido de piezas y *partes* que solas, podrían armar una ciudad; aunque ausente de contenido, suspendida en la imaginación y la memoria, como en un limbo metahistórico: **[45]** una columna cilíndrica, un pilar prismático, un muro macizo, una escalera exterior, una viga triangular, una cubierta plana, cupular o cónica, el recorte arquetípico de una puerta o ventana, un pórtico o una «fuente monumental». Con ellas, sometidas a pocas reglas y la mayor simplicidad y depuración, principalmente yuxtapuestas, se podrían producin todos los edificios. Marino Narpozzi, elaboró una interesante conjetura; la de un Rossi coleccionista: «El coleccionista, en efecto, arranca las cosas del tiempo histórico y aislándolas del contexto al que pertenecían, las eleva fuera del tiempo. (…) prescindiendo de las causas contingentes por las que se constituyeron, las libera, además, de la servidumbre del tiempo, también de su utilización unívoca, dejándolas siempre disponibles para ser reinterpretadas…». **[46]**

Cuando un edificio de Rossi, aparece en la vida diaria; desprovisto de su gravedad teórica, con cierta desconexión respecto al contexto, navegando en autonomía y exhibiendo su peculiaridad **[47]** —piénsese en el caso literal del **teatro del**

mundo, emplazado sobre una barcaza—, aunque sus *partes* no sean cosas reales tomadas literalmente del mundo; aunque sólo parezca «que no fueron escogidas, sino encontradas» —como decía Bonfanti—; aunque estén unificadas por la pátina y el desgaste, la imaginabilidad individual de cada una, permitirá a la mirada separaralas, comprendiendo al menos, el *proceso* de la forma; quedando la *esencia* que guia el *proceso* mayor que sitúa al edificio como manifiesto disciplinar, bajo un cúmulo de *partes* in-materiales, que aún habría que despejar **[48].**

[49] Y especialmente se ve un emerger de lo *concreto*, en estas obras más eclécticas, entre la escultura, la instalación, el arte encontrado, el arte conceptual, o incluso el *land art*; que justamente terminan haciendo un cuestionamiendo a nuestras formas materiales de habitar; a buscar una sencillez, en el hecho de reunir lo conocido, en sensibidad respecto al contexto.

En un análisis, Schopenhaueriano, se diría; que, en esta obra, que «utilitariamente» sería una suerte de mirador para asomarse a ver lo que hay al otro lado de la colina, no existe una representación de las cosas, «escalera» y «tierra que aprisiona» como tales, son conceptos abstractos que sólo aparecen encarnados en una manifestación particular. La manifestación de la idea de «mirador», apareció como una posibilidad inherente a los propios materiales; en las posibilidades físicas de la escalera, confluyeron esa idea de mirador y el fenómeno de hincado de la misma en la tierra. «Mirador» es una idea, la *escalera*, y la *tierra que aprisiona*, son el eslabón que une esa idea con la estructura *concreta* allí erguida; a su vez, manifestación o fenómeno particular de esa idea, que dependió de las posibilidades de identificarla, en el hecho de que esas *partes* no estuviesen clausuradas a una sola función. Esas posibilidades no definen *per se* el fenómeno; hace falta el auxilio de una intuición que descubra ese posible conflicto dado por los materiales efectivos y presentes, para que surja su solución *concreta*; y que, por serlo, transforme su contemplación estética en un medio de conocimiento. **[50]**

Esta otra intervención, hecha por Éttore Sottass, en 1973; reune los mínimos elementos necesarios, y a la mano, para levantar una «estancia», que, a partir de la presencia del paisaje, sirva para habitar un volumen de sombra. Sobre estas construcciones «seudo arquitectónicas», él mismo decía, que las hacía «con cosas pobres y frágiles», «para cuestionarse el rol y la responsabilidad de la arquitectura en la cultura»; cuestión que por sí misma, le sugirió «la necesidad de regresar a unos orígenes»; de imaginar una suerte «choza primitiva», para una naturaleza humana culturizada y tecnificada.

Sobre el *proceso* formal del ensamblaje de estos dos artefactos, develado a la mirada gracias a la identidad de *partes* usadas «tal cual son»; éste aparece como parte de un posible uso pragmático; pero gran parte de ese proceso, y con ello la *esencia* real del artefacto, no se revela de inmediato, porque en tanto artísticas, estas obras, no son en realidad un «mirador», o una «estancia para habitar la sombra», como lo serían en estricto sentido arquitectónico; sino que son

representaciones de esas cosas, realizadas en el marco de un manifiesto, conceptual o artístico, mayor.

Lo que justamente hace pensar, qué sucedería, a nivel de suscitar una comprensión natural, si eventualmente, todas estas intenciones, y su resultado *singular*, se remitiesen exclusivamente a una esencia de uso, radicada en el habitar; si se usaran para hacer «el edificio».

Conclusiones

—la parte «permanencia», «puente» entre lo pragmático y lo poético, lo racional y lo intuitivo, la historia y la novedad, e incluso, la parte «marco estilístico», «talento» o hasta «caras de una dualidad congénita»— *La tectónica no racionalista*

En un sentido implica; asumir el objeto como método. Como decía Husserl, para conocerla, partamos de que «la tierra no se mueve»; un modo de conocimiento desde el ser, desaprendamos y volvamos a aprehender, usemos el edificio como un modo de conocimiento, de la arquitectura del construir. Ubicar al usuario, ante un habitar, una idea, ante un proyecto, ante unas relaciones, con lo inmediato, con lo remoto; etc.

Es la intención de hacer teóricamente más sólido el trabajo como docente en los talleres de la Universidad José María Vargas, en Caracas, me instó pensar este edificio singular como producción del alumno; de los semestres iniciales y medios. Consistió en que los edificios habrían de proyectarse con una identidad hacia el usuario; hacerla aparecer y comunicarla a los demás mediante la *forma*. Manera de construcción especialmente útil en casos de estudiantes que se veían a sí mismos poco dotados en la tarea de proyectar. Aplicarlo nuevamente a la docencia, pero también como instrumento de crítica y proyecto.

Dos conclusiones; la arquitectura está en lo más sencillo; o que produce un objeto más enrevesado.

No hay una evolución, del racionalismo a un posracionalismo, sino que podemos tenerlo todo en un presente.

Un realismo que deviene idealismo y poética

Si hago arquitectura concreta, habitar el fósil, el esqueleto, el radiador, o cualquier aventura opcional de libertad poética ¿no sigue siendo un instrumento de poder? ¿Puede el elemento de poder incluso separarse y entonces ser claro como tal? (Bruno Latour)

¿Sería una pantomima como con el posmodernismo arquitectónico? Porque una torre moderna también contiene esas capas, es algo inevitable; es un asunto de la mirada, y Velasca es mas caricaturesca y menos real como amalgama; sobre todo si la tipología es una ciencia urbana fundad en el artefacto en el tiempo y el estudio de la formación y relación actual de ese artefacto como entidad urbana; tal vez la gente sospeche, y prefiera más claridad, menos escenografía. ¿no estoy

sirviendo a la patraña que es la realidad, haciendo como un carroñero con sus despojos? ¿No tiene razón Helio Piñón y sería una complacencia con el poder intelectivo de la mirada?

La mirada más global del hombre, da una amplia visión de la cultura, y de su intemperie (incide definitivamente en la arquitectura, por ejemplo, cuando me hace querer lo mínimo)

No producir ideas, trabajar con lo que hay.

Menoscabo a las posibilidades de la mirada

Un posible empobrecimiento de la capacidad de intelección de la mirada, que ya no tendría que esforzarse y tomar como un aprendizaje el ver el aprender a ver el *proceso* oculto que de algún modo está allí.
Plantear en estos términos el plan teórico para el armado de un objeto habitable, con esta simplificación del esfuerzo de abstracción que su percepción requiriese, puede parecer estarse produciendo deliberadamente, para algunos ámbitos disciplinares, un menoscabo a las posibilidades de desarrollo de las capacidades perceptivas del observador, una complacencia con la capacidad intelectiva de que el objeto aspira dotar a la mirada, sobre todo si se piensa que si se «objeta a la abstracción su matiz estrictamente intelectual y se aboga por doctrinas más amables para el ojo, se está rebajando la dimensión intelectiva de la mirada, su capacidad para generar y reconocer forma» (Piñón).[122] Intentar que la mirada no trascienda su materia para mostrar lo que hay tras ella, procurando que se quede atrapada en el estrato de lo inmediato sin hacer nada para que trasluzca esa suerte de consistencia que supera lo meramente contingente y que es capaz de digerir las sutilezas de lo dual, implica desde luego «una reducción analógica de lo visual a lo óptico, de lo estético a lo sensitivo» (p.47). Pero, si trascendiendo los límites del artefacto, lo que se evalúa es el efecto de su inserción en la totalidad vivida a la que se integra y de la que sus partes provienen, no se obtiene una reducción sino, por el contrario, una ganancia. Dos razonamientos apoyan esta suposición.
Primero, que como no parece existir objetos materiales que se expresen en un puro presente, que se experimenten sólo desde el plano de su inmediatez, que se resuelvan en una pura contingencia, siempre va a aparecer tras ellos alguna historicidad que los constituya como cosas reales, como parte de lo vivido a los ojos de quienes los observen; de lo contrario se estaría aceptando que ciertas

[122] De hecho Piñón aboga por esta vía: «En conclusión, la abstracción es el principio formativo y, a la vez, el atributo visual específico de la modernidad artística. (...) no dudo que continuará inspirando a los arquitectos que ven en la tendencia a lo universal la condición de la subjetividad intrínseca con que afrontan la concepción; a aquellos que se orientan más hacia el juicio que hacia el afecto; a los que persiguen más la forma que la imagen, que apuestan por lo visual frente a lo razonable, que se empeñan en la construcción, no en la mimesis, que, en definitiva, frente a la novedad, persiguen la consistencia». (Piñón, p.51).

cosas tendrían la capacidad de sernos meras fisonomías extrañas e informes y, sólo entonces, elementos materiales que poseerían en su constitución la capacidad de empobrecer la mirada. Baste colocar una cosa material cualquiera como modelo ante un grupo de dibujantes, para que cada dibujo individual exprese esa inteligencia que la materia concreta del modelo posee; esa información útil que emite constantemente sobre cualidades precisas que pueden ser percibidas como formas particulares de ser —como el verlo a través de su opacidad, intrincación, desproporción, exuberancia, ductilidad, etc.— o sobre la capacidad que posee de extraer alguna reminiscencia que un observados particular haya asociado a ese objeto en su pasado. La que se le dirige a las cosas, es una mirada que no puede sino expresarse como una profundización en algo que subyace como contenido tras la apariencia, pero que está en nosotros mismos, tal como ocurre con los valores implícitos en la forma arquitectónica abstracta, que implican la presencia de una sensibilidad particular para la que sean significativos (Gombrich). Siendo entonces improbable que exista una relación expresamente pensada de mutualidad entre varias partes reales de un artefacto habitable que empobrezca la mirada, lo que surgirá de esa reunión será siempre un marco abierto hacia el cual dirigir una mirada profunda; y sería tan posible llegar a entender el cometido espacial por la vía de su capacidad para dar cobijo a la subjetividad, como por la vía de la tectónica del artefacto.

La inmanencia de la forma arquitectónica, es una parte constitutiva del mundo concreto, un hecho de él tan real que puede explicar la naturaleza dual de algunos de los artefactos arquitectónicos que contiene, el que la forma decida, usufructuando esa inmanencia, reducirse de lo visual a lo meramente óptico, de lo estético a lo meramente sensitivo, de lo abstracto a lo concreto, y lo haga de una manera arquitectónica, es una posibilidad programada ya en ese sistema o criterio sobre la realidad. Si a esto se añade que el edificio hecho bajo ese método estará destinado a ser, por la propia naturaleza de su proceso, una anomalía, no poseerá finalmente por sí mismo, en su escasez y en su rareza, la capacidad de empobrecer un panorama en el que en realidad predominan por mucho los edificios de temperamentos abstractivos. Más bien contribuirá a ampliar, con su presencia, las posibilidades de la forma edificio, aumentando las maneras varias en que lo visual mismo puede ser encarnado en un edificio. Quedando, además, como testimonios de la capacidad que poseen los lenguajes altamente culturizados de ocultar la esencia de algunas cosas bajo la forma de lo sobreentendido, alegato que no sería posible sin reconocer lo sobreentendido mismo como su origen y contraparte. No es una teoría que pretenda sustituir un estado de cosas por otro, sino simplemente anexar a la práctica de la arquitectura algunos objetos de otro temperamento, que con su presencia enriquezcan el panorama de posibilidades de la propia forma edificio. Junto a significar la proposición de un método de producción de forma, significa un aporte como

método de análisis, de crítica, y sobre todo un método aplicable a la docencia en los semestres de formación de la carrera de Arquitectura

Bibliografía

Aalto, A. (2000). *El racionalismo y el hombre (Estocolmo)*. En: Schildt, G., *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*. (1a.ed. pp.00-00). Madrid: El croquis Editorial.

Argan, G. C. (1955). *Proyecto y destino*. (14a.ed.). Milán: Il Saggiatore.

Barthes, R. (1991). *El imperio de los signos*. (0a.ed.). Madrid: Mondadori.

Baudrillard, J. y Nouvel, J. (2001) *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. (1a.ed.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Baudrillard, J. (2004). *El sistema de los objetos*. (18a.ed.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Buber, M. (1997). *¿Qué es el hombre?* (4a.ed.). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Eisenman, P. (1995). El zeitgeist y el problema de la inmanencia. *A&V Monografías, Peter Eisenman. 53*, 27-32.

Eisenman, P. (2001). Tensión disciplinar: territorios mutantes. *A&V Monografías, Pragmatismo y paisaje. 91*, 34-44.

Flores, L. (1990). *Las interrelaciones de la ciencia, la tecnología y la cultura*. En: Mitcham, C. y Peña, M. (ed), *El nuevo mundo de la filosofía y la tecnología. Actas del Primer Congreso Interamericano de la Filosofía de la Tecnología*. (1a.ed. pp.108-112). Centro de filosofía e historia de la ciencia y la tecnología, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez: STS Press.

Grau, C. (1989). *Borges y la Arquitectura*. (0a.ed.). Madrid: Editorial Cátedra.

Hopenhayn, M. (1997). Después del nihilismo. *De Nietzsche a Foucault*. (1a.ed.). Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

Ladrière, J. (1978). *El reto de la racionalidad. La ciencia y la tecnología frente a las culturas*. (1a.ed.). Salamanca: Sígueme.

Last Monument. (1959). *Time Magazine*. Recuperado de http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,892851,00.html

Lynch, K. (1998). *La imagen de la ciudad*. (3a.ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Nietzsche, F. (2001). Humano, demasiado humano. (14a.ed.). Madrid: Editorial Edaf, S. A.

Ortega y Gasset, J. (1995). *Ensayo de estética a manera de prólogo*. En: J. L. Molinuevo (Ed.). *El sentimiento estético de la vida (Antología), José Ortega y Gasset*. (1a.ed. pp.165-180). Madrid: Tecnos S.A.

Ortega y Gasset, J. (1950). *Conciencia, objeto y las tres distancias de éste*. En: *Obras Completas, Vol. II*. (1a.ed. pp.61-66). Madrid: Alianza Editorial.

Pallasmaa, J. (1996). *The geometry of feeling. A look at the phenomenology of architecture*. En: Nesbitt, K (ed), *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of arcchitectural theory 1965-1995*, (1a.ed. pp.448-457). New York: Princeton Architectural Press.

Piñón, H. (2004). *Arte abstracto y Arquitectura moderna*. (1a.ed.). Caracas: Ediciones Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Central de Venezuela.

Quetglas, J. (1999). *Pasado a limpio II*. (0a.ed.). Demarcació de Girona, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya.

Rossi, A. (1984). *Autobiografía científica*. (0a.ed.). Barcelona: G.G.

Roth, L. M. (1999). *Entender la arquitectura, sus elementos, historia y significado*. (1a.ed.). Barcelona: G. G.

Sato, M. (1998). *The incarnation of consciousness and the carnalization of the world in Merleau-Ponty's philosophy*. En: A. T. Tymieniecka & S. Matsuba (Ed.). *Immersing in the concrete. Maurice Merleau-Ponty in the japanese perspective. Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research*. Vol. LVIII. (1a.ed. pp.3-15). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Sennet, R. ?

Silvestri, G. (2002). Un sublime atardecer. El comercio simbólico entre arquitectos y filósofos. *Punto de Vista. 74,* 00-00.

Simmel, G. (2007). *Imágenes momentáneas, sub specie aeternitatis*. (1a.ed. p.25). Barcelona: Gedisa.

Simmel, G. (2007). *Contraposición*. En: *G. Simmel. Imágenes momentáneas, sub specie aeternitatis*. (1a.ed. p.25). Barcelona: Gedisa.

Simmel, G. (2002). *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. (0a.ed.). Barcelona: Península.

Simonnet, C. (1999). Destinée tectonique. *Faces 47*. (El potencial tectónico. Trad. Santiago Medina)

Tàpies, A. (2008). *En blanco y negro*. (0a.ed.). Barcelona: Galaxia Gutemberg.

Venturi, R., Izenour, S. y Scott Brown, D. (1998). *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. (3a.ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Scully, V. (1997). *La ideología en la forma*. En: Ferlenga, A. *Aldo Rossi*, (0a.ed. pp.00-00). Barcelona: Ediciones del Serbal.

Gasparini, G. Posani, J. P. (1969). Caracas a través de su arquitectura. (1ª.ed.). Caracas: Fundación Fina Gómez.

Norberg Schulzs, Ch. (1989). *Intenciones en arquitectura*, Barcelona, G.G.